

**Aretha
Franklin -
Natural Woman**

Danchin, Sébastien

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Sebastian Danchin

Aretha Franklin

Natural woman



MUSIQUE
BUCHET • CHASTEL

SEBASTIAN DANCHIN

ARETHA FRANKLIN

Portrait d'une *natural woman*

édition revue et augmentée

M U S I Q U E
BUCHET • CHASTEL

Aretha Franklin a surgi dans notre quotidien, au cœur d'un été 1967 empreint de violence dans les ghettos de l'Amérique noire, en exigeant le RESPECT alors que résonnaient les premiers échos de la *Black Pride* et du féminisme. La suite de sa carrière l'a vue se métamorphoser en diva internationale tout en conservant sa couronne de *Queen of Soul*.

Déjà mère lorsqu'elle se trouve jetée dans l'arène du spectacle à l'âge de douze ans avant d'accéder au rang de superstar à vingt-cinq, Aretha Franklin est bien davantage qu'une grande chanteuse. Son histoire illustre l'évolution de la société afro-américaine dont elle restera une figure historique et politique, aux côtés de Martin Luther King et de Rosa Parks.

Cette biographie de Sebastian Danchin retrace le parcours en ligne brisée d'une artiste engagée et fière, d'une *natural woman* qui a fait du culte de la simplicité et du naturel l'instrument de l'émancipation sociale de sa communauté.

Sebastian Danchin est un spécialiste internationalement reconnu de la culture afro-américaine. Docteur ès lettres, traducteur, homme de radio et de télévision, musicien et producteur, il a écrit abondamment dans les revues spécialisées (Living Blues, Soul Bag, Jazzman, Jazz News...) et publié de nombreux ouvrages de référence, en France et aux États-Unis, sur les cultures américaines.

Les publications numériques des éditions Buchet/Chastel sont pourvues d'un dispositif de protection par filigrane. Ce procédé permet une lecture sur les différents supports disponibles et ne limite pas son utilisation, qui demeure strictement réservée à un usage privé. Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur, nous vous prions par conséquent de ne pas la diffuser, notamment à travers le web ou les réseaux d'échange et de partage de fichiers.

Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, de tout ou partie de cette œuvre, est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivant du Code de la propriété intellectuelle.

ISBN : 978-2-283-03274-9

Soul is constant. It's cultural. It's always going to be there, in different flavors and degrees.

ARETHA FRANKLIN

Introduction

En cette fin du mois d'août 2018, l'Amérique enterre deux figures de proue de son histoire d'après-guerre. Aretha Franklin a tiré sa révérence la première, le jeudi 16, à son domicile de Detroit. Neuf jours plus tard, le sénateur McCain disparaît à son tour chez lui, en Arizona, et les rédactions de tous les États-Unis se dédoublent à l'heure de leurs obsèques respectives dans l'espoir de satisfaire la curiosité du grand public.

Si les commentateurs du monde entier ont noté la coïncidence des dates, peu ont perçu le poids politique d'Aretha Franklin. La mort d'Elvis Presley, décédé quarante et un ans jour pour jour avant la chanteuse, et, plus encore, celle de Michael Jackson à l'orée de l'été 2009 avaient comblé la presse *people*, avec leur débauche de célébrités pailletées. Le *Homegoing Service* offert à la plus célèbre résidente de Detroit aura été d'une eau différente.

En témoigne l'hommage rendu par le révérend Al Sharpton, incarnation du militantisme social afro-américain que l'on avait déjà entendu à l'enterrement de Michael Jackson, dont il avait célébré la différence et l'originalité musicales. En présentant Aretha sous les traits d'une « femme noire dans un monde d'hommes blancs, d'une icône de la sphère humanitaire et des droits civiques qui nous a inculqué le sens de la fierté », il explique la présence ce jour-là, aux côtés des vedettes attendues (Stevie Wonder, Chaka Khan, Jennifer Hudson, Faith Hill, Shirley Caesar, Angie Stone, Gladys Knight, Fantasia, Ronald Isley, Yolanda Adams, Ariana Grande, Smokey Robinson, Tyler Perry, Cicely Tyson, Whoopi Goldberg...), d'un aréopage politique et religieux comparable à celui qui avait assisté aux obsèques de Martin Luther King.

En présence de Bill et Hillary Clinton résonnent ainsi sous la voûte du Greater Grace Temple les paroles très engagées de personnalités de premier plan du monde afro-américain. Eric Holder, ministre de la Justice emblématique de la présidence Obama, célèbre « la participante à un mouvement qui a contribué à libérer la nation américaine, l'interprète d'un hymne au respect qui a œuvré pour

l'égalité des femmes ». Le juge Greg Mathis évoque quant à lui la leçon de courage que lui a donnée Franklin lors du scandale de la contamination de l'eau potable dans la ville de Flint deux ans plus tôt, tandis que le pasteur Jesse Jackson décrit une âme noble « baptisée par le chant, la lutte et le dévouement » et que l'universitaire Michael Eric Dyson vante une figure « dont l'œuvre de transformation se poursuit après sa mort, (...) passant du statut de reine de la soul à celui de reine des âmes ». En conclusion d'une cérémonie qui aura duré huit heures, le révérend Jasper Williams Jr. de la Salem Baptist Church d'Atlanta, dans une homélie offensive qui va faire couler beaucoup d'encre, insiste sur l'héritage d'Aretha et la nécessité pour la communauté afro-américaine de se ressaisir en mettant un terme aux pratiques automutilatrices qui handicapent son avancement social de façon chronique.

En résumé, cette longue suite d'hommages ne rappelle pas les obsèques d'une vedette de la scène, mais plutôt celles de Rosa Parks, l'héroïne des droits civiques qui avait déclenché le boycott des transports publics de Montgomery en Alabama et lancé la carrière publique de Martin Luther King au milieu des années 1950. Son enterrement en novembre 2005 avait réuni dans ce même Greater Grace Temple les présidents Bill Clinton et Jimmy Carter, l'ancien candidat à la présidence John Kerry, ainsi que Winnie Mandela. Ce jour-là, c'est Aretha Franklin qui avait interprété *The Impossible Dream* en l'honneur de la disparue.

À bien y réfléchir, ce cousinage entre le politique et le culturel n'est guère surprenant au sein d'une nation qui a promu le spectaculaire au rang de vertu cardinale. Dans un pays qui a longtemps pratiqué le communautarisme, en contradiction avec la doctrine du creuset égalitaire que prônait sa Constitution, il est difficile d'imaginer qu'un citoyen issu d'une minorité puisse accéder à la Maison-Blanche sans que l'électorat surmonte sa peur ancestrale de l'Autre, et c'est à la popularité des vedettes du sport, du cinéma et de la chanson que l'on doit pour beaucoup cette mutation. On le sait, Barack Obama a été élu en 2008 par une majorité de votants qui avaient grandi avec des posters de Michael Jordan, Denzel Washington et Michael Jackson punaisés aux murs de leur chambre.

Aretha Franklin, parce qu'elle figure au nombre des icônes qui ont alimenté la fierté féminine au même titre qu'Angela Davis, ne doit nullement sa popularité universelle à la seule sphère artistique. Femme de foi, fille d'un pasteur aux idées avancées, elle a largement nourri son œuvre de son engagement. Martin Luther King le clamait haut et fort, jamais le mouvement de lutte citoyenne dont il a été l'âme n'aurait pu aboutir sans le soutien des artistes militants qui lui ont donné une audience populaire et un retentissement universel. « À

cet égard, force est de constater que la musique s'est révélée plus efficace que les tribunaux », confirme Andrew Young, l'un des plus fidèles lieutenants du pasteur King que sa participation à la croisade sociale et morale du peuple afro-américain a propulsé par la suite au rang d'ambassadeur auprès des Nations Unies, sous le règne du président Jimmy Carter.

D'avantage que James Brown, dont on connaît le rôle dans l'éclosion de la *Black pride*, mieux que Charles Mingus dont les *Fables of Faubus* dénonçaient le visage haineux et rétrograde de l'apartheid sudiste, plus concrètement que Curtis Mayfield dont les textes habités faisaient rimer poétique et politique, Aretha Franklin restera dans l'Histoire une figure centrale de la révolution sociale menée par les chantres afro-américains d'un monde plus juste. Au même titre que l'Église noire s'est servie du gospel à la façon d'un cheval de Troie pour diffuser la parole divine, Aretha aura usé de sa musique pour disséminer un message de dignité et d'indépendance auprès des masses.

La Reine de la soul n'aura pas seulement été l'égérie d'une génération spontanée d'artistes soucieux de participer au renouvellement de la société. Son hésitation constante entre la chanteuse populaire et la diva bourgeoise est avant tout l'expression du bouleversement profond, non dénué d'ambiguïté, qui traverse l'Amérique noire de son temps. En revendiquant sa double négritude, en tant qu'Afro-Américaine et en tant que femme, elle a ouvert la voie à l'expression décomplexée des aspirations de son milieu d'origine. Aretha Franklin est tout autant la femme libérée exigeant le *Respect* que la ménagère virulente de *Think*. Raconter son histoire, c'est, à travers son exemple, évoquer la métamorphose complexe d'une minorité passée de l'invisibilité à l'omniprésence.

Son incarnation en diva trouve une parfaite illustration en 1994, lors de la cérémonie de gala au cours de laquelle lui est attribué un Kennedy Center Honor – un prix prestigieux couronnant chaque année une poignée de célébrités des arts de la scène. Sur la photo officielle, Aretha la Magnifique trône entre Kirk Douglas, Pete Seeger, Morton Gould et Harold Prince, la tache brillante de sa robe de velours framboise écrasée et l'éclat de son collier de diamants éclipsant par leur majesté le vétéran d'Hollywood, le vieux barde folk, le vénérable compositeur et le metteur en scène de Broadway vêtus de leurs inévitables smokings funèbres. Si les cinq protagonistes n'étaient tous affublés du même ruban multicolore tout juste reçu des mains du président Clinton, et si la scène ne se déroulait à la Maison-Blanche, on se croirait dans le décor intemporel d'une cour européenne, un jour de sacre.

Pour ce rendez-vous avec l'Histoire, un parmi d'autres dans un agenda mondain bien rempli, Aretha Franklin a fait le déplacement à

Washington. À bord de son bus privé, comme de juste, puisqu'elle se refuse depuis dix ans à prendre l'avion. Ce soir de décembre 1994 où elle devient la plus jeune récipiendaire du Kennedy Center Honor, elle est arrivée au bras de Renauld White, un top model afro-américain de plusieurs années son cadet, en compagnie duquel elle apparaît régulièrement depuis quelque temps.

Accueillie à sa descente de limousine par ses amis Bill et Hillary sur les marches du 1600 Pennsylvania Avenue, elle a rapidement rejoint l'East Room pour les discours officiels. Glissant d'un convive à l'autre avec une majesté accrue par l'ampleur de sa silhouette, Aretha s'attarde un instant auprès d'un prince saoudien en attendant le spectacle qui va venir clore la soirée, au cours duquel elle recevra un hommage musical appuyé de Patti LaBelle et des Four Tops, ses pairs en musique soul, auxquels se joint pour l'occasion la chorale de la New Bethel Baptist Church de Detroit.

La scène, largement rapportée et photographiée par la presse populaire, va faire le tour du monde, au même titre que d'autres événements comparables tout au long de la décennie : le 40^e anniversaire de la création des Grammy Awards, le dîner annuel de remise des bourses Aretha Franklin à Detroit, sa présence sur l'album « Women to Women » dont les bénéfices doivent servir à alimenter la recherche sur le cancer du sein, un téléthon au profit du United Negro College Fund, un gala de la fondation contre le sida organisé au Nederlander Theater de New York en présence de Dustin Hoffman et Robert De Niro...

Au même titre qu'Elizabeth Taylor, Caroline de Monaco, Mick Jagger ou Plácido Domingo, Aretha Franklin a longtemps fait partie de cette jet-set internationale dont les moindres faits et gestes, savamment mis en scène, relatés, amplifiés, font rêver toute une frange de l'humanité, avide de pain et de jeux. Entre envie et admiration, les chroniqueurs décrivent ses tenues extravagantes, détaillent ses kilos superflus et murmurent les dernières rumeurs, contribuant à pérenniser l'image d'une diva capricieuse, distante et solitaire.

Le contraste est d'autant plus frappant pour celui qui sonne à la porte de son opulente demeure de Bloomfield Hills. On s'attend à être accueilli par une soubrette stylée, mais c'est Aretha qui ouvre la porte. Pieds nus, en sweat-shirt des Pistons et pantalon informe comme n'importe quelle ménagère des classes moyennes à peine rentrée du supermarché, elle prend tout naturellement le chemin de la cuisine où elle prépare du café, servi sur place avec des cookies maison. Si la conversation se poursuit au salon pour plus de confort, l'ambiance reste incroyablement ordinaire, Aretha multipliant les questions

personnelles comme pour renforcer le sentiment d'intimité qui la lie à ses visiteurs, dans la banalité d'un décor habillé par le bruit de fond d'un *soap opera* sur la télé à grand écran.

La ferveur avec laquelle elle conserve sous vitrine la multitude de récompenses glanées en quarante ans de carrière – ses disques d'or, ses Grammys, les pyramides transparentes des American Music Awards, sa couronne de Reine de la soul –, mais aussi l'accumulation quasi religieuse des photos encadrées de ses rencontres avec Sidney Poitier, Bill Cosby, Jackie Kennedy ou Lauren Bacall ne font qu'accentuer l'impression curieuse qu'elle relève de la famille des fans, et non de celle des stars. Le petit sanctuaire habillé de portraits de celui qui reste son mentor et son directeur de conscience, son père C. L. Franklin, de même que le buste de celle qu'elle a prise pour modèle, la reine Néfertiti, se chargent d'ailleurs de rappeler la futilité des paillettes face aux valeurs essentielles que sont la famille et l'amour divin.

Comprendre le personnage d'Aretha Louise Franklin passe par le décryptage de cette dualité, par la recherche de cette familiarité pudique dissimulée sous le vernis officiel du personnage public. Cette schizophrénie est le prolongement de son héritage musical, lui-même traduction fidèle d'une Amérique noire doublement habitée par le profane et le sacré : derrière la fierté altière de la Reine de la soul, portée par la spiritualité intuitive de son éducation aux sources du gospel, se dissimule la chanteuse de blues, historienne des mille et une humiliations de l'Amérique noire, et plus particulièrement du quotidien tragique de la femme afro-américaine. La fille du révérend Franklin – leader charismatique de la cause noire au plus fort de la lutte pour les droits civiques – a réussi l'exploit de devenir le portedrapeau de toute une génération qui exigeait le *Respect* dans les années soixante, sans pour autant s'affranchir de l'héritage de Bessie Smith et de Billie Holiday qui faisait d'elle l'éternelle victime consentante de prédateurs masculins peu soucieux de ses illusions romantiques.

Le fait d'avoir été élevée par son père dans un milieu réputé pour ses fortes tendances matriarcales contribue à cet état de fait ; largement façonnée par ce père qui lui a inculqué un sens rétrograde de la hiérarchie entre les sexes tout en prêchant la tolérance raciale, cette icône du mouvement féministe de la fin des années soixante a passé une bonne partie de sa vie à subir le machisme du ghetto. Et si son répertoire, échappant à toute tentation larmoyante et masochiste, n'a jamais concédé le moindre pouce de terrain à une prétendue primauté masculine, Aretha Franklin n'a pas mené sans faux pas sa lutte contre des environnements lourdement castrateurs : celui de sa communauté comme celui du show-business.

Le génie d'Aretha se manifeste à travers cette cohabitation inhabituelle de majesté et d'humilité, d'orgueil et de soumission, dont on comprend qu'il est porteur des contradictions d'une communauté noire en pleine mutation.

S'appuyant sur la franchise, elle aura bâti son succès en mettant les quatre octaves de son registre vocal au service d'un répertoire réaliste vécu à la première personne du singulier avant de modifier radicalement son image. À l'heure de la présidence Reagan, à l'image d'une bourgeoisie afro-américaine en plein essor qui se laisse acheter par l'*establishment* en tournant le dos à la population des ghettos, Aretha se débarrasse de l'imagerie rebelle qui a fait sa réputation deux décennies plus tôt et s'invente une nouvelle légitimité dans les rendez-vous mondains. Elle trouve sans peine sa place au sein de cette nouvelle « noblesse », ainsi qu'en témoigne sa présence à de nombreux galas de charité, sa participation à un spectacle du Joffrey Ballet parrainé par Nancy Reagan dans le cadre prestigieux du Carnegie Hall de New York, la pose d'une étoile à son nom sur le très pailleté Hollywood Walk of Fame, sa camaraderie avec Donald Trump le jour de l'inauguration du Trump International Hotel, autant d'événements qu'annonçait dès 1980 le récital qu'elle offrait au prince Charles et sa fiancée Diana en présence de la reine mère. La *Queen of Soul* sur un pied d'égalité avec la *Queen Mum*, le fossé qui scinde en deux le monde noir-américain apparaît dans toute sa vanité, symbolisé par une relecture de *Think* (1989) qui renonce à toute l'âme dont était porteuse la soul originelle pour se parer du manteau d'insouciance formatée caractéristique du conservatisme ambiant.

Mais si elle s'assume en bourgeoise diamantée, Aretha refuse de renoncer à ses racines plébéiennes pour autant. L'anecdote qui illustre le mieux cette schizophrénie sociale remonte au début des années 1970. Vedette incontestée du disque et de la scène, avec à son actif un palmarès plus chargé qu'aucune autre chanteuse populaire américaine, Aretha est descendue avec son compagnon dans la suite présidentielle (celle habituellement réservée à Frank Sinatra) du Fontainebleau, un hôtel de Miami dont le nom français symbolise le luxe et les prétentions patriciennes. Cette boulimique chronique, habitée par les insécurités d'une enfance sans mère au sein d'une société noire habituellement matriarcale, a décidé de manger dans sa suite des pieds de cochon, une recette traditionnelle noire sudiste que l'Amérique puritaine considère avec le plus grand dégoût. La reine de la soul traverse le soir même le hall de l'établissement, un sachet en papier à la main. Brusquement, le fond du sac, rongé par la graisse, s'ouvre et les pieds de cochon s'éparpillent autour d'elle. Son producteur Jerry Wexler, témoin de la scène, racontera plus tard dans ses Mémoires : « Il y en avait plein la moquette, mais Aretha a fait

comme si de rien n'était et elle a poursuivi son chemin jusqu'à l'ascenseur, imperturbable, pour remonter dans sa chambre. Une femme à la fois majestueuse et nature ¹. »

Majestueuse, nature, et contradictoire, à l'image d'une minorité afro-américaine écartelée entre valeurs terriennes et aspirations bourgeoises. Car la diva revendiquée qui porte des jeans et des sweaters usés sous son manteau de vison blanc conservera jusqu'à sa mort un sens aigu de sa responsabilité vis-à-vis des siens. À l'inverse d'une Diana Ross, désireuse d'oublier ses origines ouvrières afin de mieux crédibiliser le rôle de princesse des paillettes qu'elle s'est inventé avec la réussite, contrairement à Michael Jackson qui allait jusqu'à gommer ses traits physiques pour se réinventer dans la peau incolore d'un humanoïde androgyne, à l'opposé de Whitney Houston qui proposait une soul acrobatique oublieuse du contenu spirituel du gospel, Aretha s'est toujours servie du naturel de son ADN pour dynamiser sa carrière. Inlassablement, elle multiplie les actions sociales auprès des populations de ghettos que le reaganisme a transformés en zones de non-droit. Et si elle ne refuse pas la médaille de la Liberté des mains de George W. Bush en 2005, elle a affiché sa préférence pour l'obédience démocrate en se montrant à de nombreuses reprises auprès du couple Clinton tout au long des années 1990.

C'est toutefois avec l'accession de Barack Obama à la magistrature suprême qu'elle démontre combien la *gentrification* progressive de la minorité afro-américaine ne saurait s'affranchir du fardeau historique qui l'accompagne depuis l'Émancipation et dont elle a su préserver la dualité. En faisant cohabiter majesté et humilité, orgueil et soumission, en conjuguant sophistication et franchise, Aretha aura mimé avec sa trajectoire artistique le processus de créolisation qui a permis aux héritiers de la servitude, au prix d'un siècle de frustrations et de luttes, de trouver une place dans le rêve américain sans renoncer à leurs spécificités culturelles. Et Obama de pleurer en l'écoutant chanter la *natural woman* avec laquelle elle ne rompra jamais.

On est loin, en pleine ère Trump, d'avoir atteint l'objectif de tolérance, de liberté et d'équité que fixait Martin Luther King à la veille de son assassinat, mais les exigences de respect scandées par Aretha Louise Franklin il y a un demi-siècle sont là durablement, au-delà de sa personne physique, pour nous rappeler que le monde ne sera pas libre tant qu'un seul de ses citoyens, quels que soient sa nationalité, son origine ethnique, sa religion ou son sexe, restera enchaîné.

Aretha n'affirmait pas autre chose lorsqu'elle chantait, dans *Think* :

Réfléchis à ce que tu fais

Réfléchis
Laisse-toi aller, accepte de te libérer

SEBASTIAN DANCHIN,
septembre 2018

1. Jerry Wexler et David Ritz, *Rhythm and the Blues – A Life in American Music*, New York, Alfred A. Knopf, 1993, p. 247.

Chapitre Un

La fille prodige (1942-1959)

En 1955, cinq ans avant d'être en grande partie rasée pour faire place au Chrysler Freeway, Hastings Street est encore la principale artère du quartier de Black Bottom, le ghetto noir de Detroit. Avec trois cent mille âmes, la communauté afro-américaine de la capitale de l'automobile est la quatrième des États-Unis par son importance, après celles de Harlem, Chicago et Philadelphie. Dès la fin des années 1910, les cinq dollars journaliers proposés par Henry Ford dans ses usines ont largement contribué à attirer ici des milliers de métayers noirs prêts à tout pour échapper à la misère rurale endémique d'États sudistes tels que l'Alabama, le Mississippi ou la Louisiane.

Curieuse ville que Detroit, portée par les courants contraires des aspirations de ses citoyens. D'un côté, une machine politique au racisme à peine voilé, désireuse de préserver une hiérarchie sociale fondée sur l'inégalité des chances ; de l'autre, une industrie automobile dans laquelle s'épanouit une petite-bourgeoisie noire ouvrière sous la tutelle bienveillante d'un Henry Ford soucieux de dissimuler des tendances antisémites derrière sa vision paternaliste des Afro-Américains. « Le Noir est un être humain capable d'intégrité, de loyauté, préoccupé de sa prospérité et de son bien-être familial ¹ », déclare le fondateur de la dynastie Ford, dont les chaînes emploient à elles seules les deux tiers des travailleurs afro-américains de l'industrie automobile locale.

Forte de ce soutien, la communauté noire de Detroit connaît un essor inhabituel, même pour une métropole du Nord, et développe sa propre mythologie autour de personnalités incontournables, parmi lesquelles le champion du monde de boxe Joe Louis et le leader de la puissante Nation of Islam, Elijah Muhammad. Les rapports n'en sont pas moins tendus dans les ateliers et les chaînes de montage, surtout avec le prolétariat blanc issu de l'immigration sudiste qui voit d'un

mauvais œil cette cohabitation forcée avec la main-d'œuvre noire. Exacerbés par les années de Dépression, les antagonismes débouchent à l'été 1943 sur des émeutes meurtrières qui vont figer pour longtemps les relations intercommunautaires.

Par obligation davantage que par conviction, les citoyens noirs de Detroit s'entassent dans les taudis de Black Bottom, autour de Hastings Street. « Son aspect rappelle irrésistiblement celui des bas quartiers des villes orientales ou du marché aux puces parisien », écrit le journaliste français Jacques Demêtre à son retour d'un séjour à Detroit en 1959. « Longue de plusieurs kilomètres, la rue est bordée de maisons basses en brique ou en bois dont beaucoup sont dans un état de délabrement avancé. Nous notons de nombreuses boutiques rudimentaires (...) fréquentées par une clientèle dont l'état de pauvreté est frappant. Entre certaines maisons, de misérables *alleys*, perpendiculaires à la rue et encombrées de poubelles, s'enfoncent vers des baraques ou des terrains vagues 2. »

Entre les marchands de fruits et légumes, les coiffeurs, les vendeurs de poulet frit, les entrepreneurs de pompes funèbres et les prêteurs sur gages, on trouve sur Hastings le magasin de disques de Joe Von Battle, un émigré du Vieux Sud qui ouvrait en 1945 la Joe's Record Shop à hauteur du numéro 3530. Au-dessus des annonces grossièrement peinturlurées sur la vitrine annonçant les succès du moment, une énorme pancarte vante les enregistrements du révérend Franklin, dont l'église se dresse quelques pâtés de maisons plus haut, au 4210 Hastings Street.

Depuis 1953, le pasteur Franklin est l'une des stars de l'Amérique noire grâce à ses sermons dominicaux, enregistrés par Von Battle et diffusés à travers le pays par le biais du disque et de la radio. Sur le plan local, Franklin est une figure reconnue, un clergyman à la fois dévoué et flamboyant dont les prêches constituent l'une des grandes attractions de la vie à Black Bottom. « Les Noirs [de Detroit] sont si malvenus dans les lieux d'amusement publics ou privés qu'ils considèrent l'église comme le refuge naturel de leurs loisirs 3 », lisait-on déjà entre les deux guerres dans un rapport municipal sur le problème noir.

En ce dimanche de la fin 1955, ce n'est pourtant pas uniquement dans le but d'entendre l'homélie du pasteur que plusieurs centaines de fidèles sont rassemblés dans le bâtiment tout neuf de la New Bethel Baptist Church, mais pour y écouter sa fille Aretha. Aujourd'hui encore, à l'écoute des enregistrements de Joe Von Battle réalisés par hasard ce jour-là, on est surpris de la maturité vocale et émotionnelle de cette adolescente de treize ans. Lorsqu'elle se lance dans une interprétation vibrante de *He Will Wash You Whiter Than Snow*, soutenue par la chorale de l'église, la congrégation réagit avec la

même exaltation que s'il s'agissait d'une star du gospel confirmée. Sans doute les fidèles de la New Bethel Church se souviennent-ils qu'Aretha, preuve de sa précocité dans tous les domaines, est mère depuis plusieurs mois.

À tous les égards, cette journée de 1955 est l'illustration du triangle dans lequel Aretha va inscrire toute son évolution, professionnelle et personnelle. Un triangle délimité par sa passion pour le chant, son attachement indéfectible à l'Église et sa fragilité affective. Un triangle au centre duquel se tient le personnage central de son histoire : son père, C.L. Franklin. Tout au long de son existence, Aretha sera profondément marquée par la personnalité envahissante de ce père à la fois autoritaire et tolérant qui décide de son avenir en l'entraînant sur la voie du gospel, tout en la laissant découvrir par elle-même la sensualité du blues.

Alors qu'Aretha a été essentiellement élevée dans un cocon bourgeois, son père relève à l'inverse de cette communauté noire rurale sudiste à peine affranchie de la servitude. Né le 22 janvier 1915 près d'Indianola, au cœur du Delta du Mississippi – la plaine alluviale située au sud de Memphis qui a donné au monde ses plus grands artistes de blues, B. B. King en tête –, Clarence LaVaughn Franklin n'a gardé de son propre père, Willie Walker, que l'image d'un homme souriant. De retour des champs de bataille européens au lendemain de la Grande Guerre, il a choisi peu après de s'effacer complètement de la vie de sa femme et de ses deux enfants, au point de ne pas même leur léguer un nom de famille. Ce n'est qu'à l'occasion du remariage de Rachel avec Henry Franklin en 1919 que Clarence et sa sœur Louise trouvent un patronyme, bientôt partagé par une petite sœur prénommée Aretha.

À l'instar de l'immense majorité des Noirs de cette région cotonnière, Henry Franklin cultive avec les siens un carré de terre qui ne lui appartient pas, et il doit concéder sa récolte à la fin de chaque année en échange d'une cabane de planches, de quelques outils et du strict minimum vital. Si le métayer, totalement inféodé à un système qui profite de son illettrisme, n'a aucun moyen de progresser dans l'échelle sociale, il a plus ou moins la liberté de se déplacer géographiquement lorsqu'il juge trop pesante la tutelle du propriétaire terrien dont il dépend.

Le jeune Franklin a pu remarquer, au gré des déplacements de sa famille, que les conditions de vie dans le Delta restent invariablement médiocres, sans même évoquer l'insoutenable violence régissant les rapports entre communautés dans une région où les magnolias sont encore porteurs d'étranges fruits humains. Ce constat le décide très tôt à briser l'enfermement du destin en refusant de marcher dans les

traces de son père adoptif. Intelligent, sensible, observateur, il note les inégalités du monde qui l'entoure et relève les iniquités liées à la ségrégation sans pour autant sombrer dans l'aigreur, un aspect de son caractère qui fera de lui par la suite un apôtre ardent de la lutte pour les droits civiques des Noirs, au côté de Martin Luther King Jr., sans jamais verser dans l'ultranationalisme afro-américain.

En attendant, il se rend à l'école quand il le peut – c'est-à-dire trois mois par an, entre la fin de la récolte du coton en décembre et les semailles au printemps, à condition de parcourir à pied la dizaine de kilomètres séparant la ferme de ses parents de l'école noire la plus proche – et trouve dans la vaste église en bois que fréquente sa mère à Cleveland, Mississippi, un carrefour de la vie sociale qui lui convient parfaitement. Baptisé vers l'âge de neuf ans, il découvre sa voie au moment de l'adolescence lorsque l'idée de consacrer sa vie à Dieu s'impose à lui suite à un rêve prémonitoire. Le test ultime pour tout candidat au pastorat est de s'essayer à l'art du sermon, ce qu'il fait dès l'âge de seize ans dans le cadre familial de la St. Peter's Rock Church sous le regard admiratif de sa mère et celui, nettement plus critique, de Henry Franklin qui voit dans cette vocation une façon trop commode d'échapper aux travaux des champs.

Le très jeune prédicateur multiplie les interventions dans plusieurs petites églises de campagne autour de Cleveland et cette démarche volontariste lui permet d'acquérir l'expérience indispensable à son sacerdoce. Au début de 1933, à l'âge de dix-huit ans, C.L. Franklin devient officiellement pasteur temporaire de la County Line Baptist Church de Tutwiler, à une cinquantaine de kilomètres de Cleveland. Ce changement n'est pas du goût de son père adoptif qui lui donne alors le choix entre la chaire et la charrue.

Franklin choisit son indépendance et trouve rapidement plusieurs petites églises d'accueil, ce qui lui permet de joindre les deux bouts tant bien que mal. Cette nécessité de survie devient plus aiguë encore lorsqu'il épouse le 16 octobre 1934 une certaine Alene Gaines. Il est vrai que Franklin s'intéresse de près au sexe opposé depuis le début de l'adolescence, mais sa décision de se marier est sans doute également dictée par sa volonté de faire valoir sa maturité. Dans une même logique, ce pasteur soucieux de progresser suit de sommaires études de théologie et de littérature au sein du Greenville Industrial College – une institution baptiste située dans l'une des principales petites villes du Delta – qu'il finance en multipliant les interventions dans toute la région, cumulant les offices, visitant les malades, réconfortant les mourants, intervenant partout où l'on fait appel à lui, avec pour seul atout sa voix dont il se sert aussi bien pour chanter que pour prêcher. Son phrasé électrique, les images fortes qu'il puise dans les Écritures, son charisme et son dévouement ne vont pas tarder à faire de lui un

prédicateur en vue dont la prestance n'échappe pas aux jeunes paroissiennes.

C'est probablement lors de l'un de ses déplacements qu'il fait la connaissance en 1935, dans le bourg de Shelby, Mississippi, où elle est née en 1917, de Barbara Siggers. Cette chanteuse émérite, pianiste attirée d'une petite église locale, est mère depuis le 24 décembre précédent d'un petit garçon prénommé Vaughn que son père n'a pas souhaité élever ; la situation n'a rien d'exceptionnel dans le Mississippi rural des années de crise, et Franklin, une fois entérinée la séparation avec sa première femme, épouse Barbara le 3 juin 1936 avant d'adopter officiellement Vaughn. Moins de deux ans plus tard, le 13 mars 1938, la famille s'agrandit avec l'arrivée d'une fille prénommée Erma.

Sa réputation grandissant, Franklin trouve le moyen l'année suivante de s'évader du Delta et de rejoindre la grande capitale du Mid-South cotonnier, Memphis, où lui est offerte la direction de la New Salem Baptist Church. Tout en faisant vivre sa famille dans un confort relatif à une époque où la communauté noire sudiste touche le fond, ce poste lui permet de parfaire son éducation en étudiant la sociologie et la littérature au LeMoyne College. Ce contact avec une théologie plus ouverte sur le monde va changer radicalement sa conception de la vocation pastorale ; s'éloignant définitivement du fondamentalisme baptiste tel qu'on le rencontre couramment dans le Sud américain, il propose à ses fidèles une lecture plus métaphorique des Livres saints, doublée d'une vision de la société à la fois pragmatique et progressiste.

L'ascension sociale et intellectuelle du révérend Franklin coïncide avec l'agrandissement de sa famille. Après Erma, on assiste à la naissance en mars 1940 d'un garçon prénommé Cecil, puis d'une deuxième fille, née à Memphis le 25 mars 1942 et prénommée Aretha Louise en l'honneur des deux sœurs de C.L. Deux ans plus tard, le 13 mai 1944, ce sera au tour de Carolyn, la dernière des cinq enfants Franklin, de faire son entrée dans le monde.

Ce tableau lisse d'une famille unie n'est pas aussi idyllique qu'il y paraît. Huit mois après la naissance de Cecil, une paroissienne adolescente nommée Mildred Jennings a donné naissance à une fille prénommée Carl Ellan dont on murmure qu'elle est le fruit des amours de sa mère avec le pasteur de New Salem. À en croire certains fidèles, ce n'est pas la première fois que le Révérend séduit l'une de ses ouailles, mais la situation n'est pas inhabituelle dans l'univers des églises sudistes où le pasteur jouit d'un prestige d'autant plus grand qu'il est jeune et beau parleur, et le silence est un paravent commode. La jeune mère rapidement éloignée de Memphis et placée chez des proches, le non-dit s'installe au sein du couple Franklin et C.L.

poursuit son pastorat comme si de rien n'était.

Sans même tenir compte de cet incident de parcours, les émoluments du révérend Franklin sont d'autant plus insuffisants qu'ils dépendent entièrement de la générosité de ses paroissiens. Entre deux grossesses, sa femme trouve un emploi d'aide-soignante, profession qu'elle conservera jusqu'à sa disparition au début des années cinquante. Sur le plan musical, la mort prématurée de la mère d'Aretha rend difficile toute évaluation de ses talents de chanteuse et de pianiste, mais la légende familiale veut qu'elle ait possédé une voix exceptionnelle, propre à susciter l'admiration de la grande Mahalia Jackson en personne. « Mahalia m'a toujours dit que la mère d'Aretha était une immense chanteuse de gospel. D'après elle, elle avait plus de talent encore que le révérend C.L. Franklin ⁴ », dira plus tard le premier producteur d'Aretha, John Hammond.

C.L. Franklin, quant à lui, insiste sur la capacité de sa femme à s'intégrer à la vie pastorale : « Ma femme dirigeait la chorale et jouait du piano. Les gens l'adoraient. (...) Elle s'entendait parfaitement avec tout le monde ⁵. » Barbara Franklin va d'ailleurs conserver cette double fonction de chef de chorale et de pianiste par la suite, dans les diverses églises de son mari.

En 1944, la famille projette en effet de s'installer à Buffalo, ville industrielle toute proche des chutes du Niagara à la frontière avec le Canada, à l'extrémité septentrionale de l'État de New York. Au terme de cinq années passées à Memphis, le pasteur ambitieux des débuts a cédé la place à un clergyman estimé de sa communauté dans ce qui est alors la capitale de l'Amérique noire sudiste. Membre influent de la loge maçonnique Prince Hall locale, il a considérablement élargi son audience dans la région en animant chaque dimanche depuis l'été 1942 une émission radiophonique religieuse baptisée *The Shadow of the Cross*. Sa notoriété croissante fait même de lui le candidat tout désigné lorsqu'il s'agit de présider un an plus tard aux funérailles grandioses du révérend M.J. Jenkins, l'un des prédicateurs les plus spectaculaires de la ville. Outre ses fonctions de leader de la congrégation Greater White Stone à Memphis, Jenkins dirigeait également la Friendship Baptist Church de Buffalo. Impressionnés par ses qualités d'orateur, les fidèles qui ont effectué le déplacement depuis l'État de New York proposent le poste laissé vacant par Jenkins à C.L. Franklin, qui l'accepte.

Cette fois, sa mission ne dure que deux ans. En dépit d'un salaire en nette progression, d'un presbytère confortable dans un quartier bourgeois en périphérie du ghetto, d'une voiture de fonction, et malgré l'attachement de ses paroissiens, le Révérend ne se plaît qu'à demi dans cette ville froide et humide dont la petite communauté afro-américaine reste trop éloignée à son goût des préoccupations

sociales, culturelles et politiques d'une Amérique noire en plein questionnement. La situation est tout autre à Detroit où un nouveau concours de circonstances va conduire la famille Franklin. Invité à délivrer un sermon lors de la National Baptist Convention – le congrès annuel de sa dénomination – qui se déroule dans la première ville du Michigan en septembre 1945, C.L. y découvre une population noire extrêmement active et ouverte, riche de plus de trois cent mille citoyens, dotée d'une forte tradition pastorale. « Detroit avait la réputation d'être une ville de grands prédicateurs ⁶ », confirme-t-il dans le récit de sa carrière.

La capacité d'un prédicateur à faire vibrer la fibre spirituelle et émotionnelle de ses troupes est l'ingrédient indispensable à une bonne harmonie entre le pasteur et ses fidèles. Lors de son passage à Detroit, Franklin a été remarqué par certains membres de la New Bethel Baptist Church, une congrégation socialement diversifiée située au cœur de Hastings Street, au coude-à-coude avec les nombreux clubs et autres salles de billard qui font de ce quartier l'un des plus chauds de Detroit. À la suite d'une querelle de clocher, l'officiant de cette paroisse a abandonné son poste, emmenant avec lui une minorité de membres en compagnie desquels il part fonder une autre Église. Pour ceux qui sont restés attachés à New Bethel, il s'agit d'élire rapidement un nouveau pasteur. Le critère principal de sélection étant le prêche hebdomadaire, quelques officiants triés sur le volet sont invités à s'adresser à la communauté plusieurs semaines de suite. C.L. Franklin, contacté à Buffalo, relève le défi et sa candidature est finalement retenue par le conseil paroissial qui l'invite à prendre la tête de la congrégation le dimanche 3 juin 1946.

Le départ de Buffalo est difficile car les paroissiens de la Friendship Baptist Church ont du mal à comprendre les raisons qui poussent leur pasteur à les abandonner aussi vite, allant jusqu'à lui proposer d'augmenter sa rémunération. « Je leur ai dit non, explique Franklin. Ce n'était pas une question d'argent. Simplement que Detroit représentait pour moi une progression dans ma carrière ⁷ »

Cette remarque en dit long sur l'ambition de C.L. Franklin, déterminé à trente et un ans à laisser son empreinte sur l'univers baptiste à une époque où les prises de conscience sociales et politiques de toute la communauté passent par la chaire. De ce point de vue, New Bethel est une tribune intéressante, mais elle est encore loin d'avoir le retentissement que peut avoir à Harlem l'Abyssinian Baptist Church d'Adam Clayton Powell Jr., un clergyman militant et mondain qui défraye la chronique en ces années d'après-guerre par son élection au Congrès américain et ses positions virulentes contre la

discrimination. Pour donner un ordre de grandeur, alors que l'Abyssinian Church de Powell est la première Église protestante d'Amérique avec plus de dix mille membres, New Bethel se situe nettement plus en retrait avec un millier de fidèles tout au plus.

Hormis sa situation géographique cruciale sur l'artère nord-sud traversant Paradise Valley – l'appellation ironique parfois donnée au ghetto –, le bâtiment qui accueille New Bethel est un ancien bowling en piteux état, l'une de ces *storefront churches* aux allures de boutique de quartier telles qu'on les trouve par dizaines dans les ghettos d'Amérique, leur dénomination dessinée en lettres crues à même la vitrine. La priorité du révérend Franklin est de réunir les fonds nécessaires à l'édification d'une église moderne sur les décombres de cette « Maison de Dieu » – pour reprendre la signification du mot Béthel, lieu saint au nord de Jérusalem sur la route de Naplouse, dont la légitimité biblique remonte à la Genèse.

Entre ses activités pastorales, l'entretien d'un immeuble en pleine décrépitude et les difficultés financières qui le contraignent à contracter des emprunts personnels afin d'entretenir sa famille, Franklin rencontre des problèmes conjugaux qui conduisent Barbara à reprendre son indépendance en 1948. Le secret qui a toujours entouré cette séparation somme toute banale aura par la suite des répercussions importantes sur l'image publique d'Aretha : pour n'avoir jamais souhaité fournir d'explications sur le départ de sa mère, elle va se trouver en butte aux supputations les plus fantaisistes de la presse à l'aube de ses premiers succès. Profitant de sa gloire soudaine, certains proches chercheront même à faire parler d'eux, alimentant la rumeur selon laquelle Barbara Franklin aurait honteusement abandonné son mari et ses quatre derniers enfants.

Dans son autobiographie, Aretha s'est appliquée à tordre le cou à cette légende, insistant sur le fait que ses parents avaient tout bonnement décidé de mettre fin à la vie commune, à défaut de s'entendre. Les raisons de cette mésentente restent en revanche parfaitement obscures, C.L. Franklin ayant été jusqu'à oblitérer le souvenir même de cet épisode de son existence dans ses Mémoires. On retrouve dans cette pudeur vis-à-vis de tout ce qui touche à la sphère privée l'un des principaux traits de caractère d'Aretha, souvent dépeinte sous les traits d'une âme introvertie et dépressive par ses proches et son entourage professionnel comme par les médias, au prétexte qu'elle répugne à étaler au grand jour son intimité.

Plusieurs hypothèses peuvent expliquer le départ de Barbara Franklin. Il est possible que les responsabilités de son mari à la tête de New Bethel, doublées de problèmes pécuniaires, aient constitué un fardeau lourd à porter pour une femme qui ne souhaitait pas s'impliquer corps et âme dans la vie de l'église. Évoquant la mémoire

de sa femme dans le recueil de ses souvenirs, le Révérend laisse échapper un commentaire qui pourrait étayer cette supposition : « À mon sens, quand les fidèles respectent, admirent et encouragent l'épouse de leur pasteur, je ne vois pas très bien en quoi elle pourrait être malheureuse. Mais j'ai souvent entendu dire que la position de la femme du pasteur était très difficile. C'est une autre histoire lorsqu'elle cherche à s'imposer face aux dirigeants de l'église, une situation qui pourrait générer des conflits. Mais ce n'était pas le cas de ma femme. Les paroissiennes la sollicitaient souvent, mais elle participait rarement à leurs réunions, se contentant d'aller aux répétitions de la chorale avant de rentrer à la maison 8. »

Les frasques de C.L. Franklin pourraient également justifier la décision de Barbara de rejoindre sa mère à Buffalo où elle se met bientôt en ménage avec un certain Trustee Young qu'Aretha décrit sous les traits d'un personnage jovial. Cette supposition aurait le mérite d'expliquer le mutisme d'Aretha sur tout ce qui touche à la séparation de ses parents, la chanteuse étant décidée à défendre bec et ongles l'image de ce père qu'elle adule. « Il faut bien voir que le Révérend était un playboy 9 », reconnaît néanmoins l'un des diacres de New Bethel.

Quelles que soient ses motivations, Barbara ne part pas seule, emmenant avec elle son fils aîné Vaughn, qui découvre à cette occasion que C.L. Franklin n'est pas son père biologique, tandis que les autres enfants restent à la charge de leur père. Pendant quatre années, la famille Franklin trouve son équilibre de la sorte. Erma, Cecil, Aretha et Carolyn passent les étés chez leur mère, tandis que celle-ci parcourt régulièrement les quatre cents kilomètres séparant Buffalo de Detroit afin de leur rendre visite en période scolaire. Cette situation, apparemment exempte des frictions constatées chez les couples qui se déchirent, donne du révérend Franklin une image de tolérance et d'ouverture inhabituelle pour son temps. La séparation a beau être un fait accepté dans le milieu protestant de l'immédiat après-guerre, elle est encore mal vue par les plus conservateurs, surtout lorsque le pasteur est concerné. Preuve de sa lecture magnanime du christianisme, C.L. Franklin adopte à l'inverse une position d'avant-garde non dénuée d'humour, même s'il n'envisage pas de divorcer afin d'officialiser la rupture. « Mon père avait une conception moderne du mariage et des relations parents-enfants, raconte Aretha. "Il y a ceux qui ne croient pas au divorce, disait-il, parce qu'il est écrit dans la Bible : 'Ceux que Dieu a unis, personne ne peut les désunir.' Mais vous croyez vraiment que c'est Dieu qui a mis ensemble tous les couples qu'on rencontre de nos jours ?" Du coup, les fidèles se mettaient à rire 10. »

Le véritable traumatisme pour les enfants du Révérend survient en 1952 avec la mort de Barbara Franklin, des suites d'une crise cardiaque. Tout juste âgée de dix ans, Aretha est convoquée avec son frère Cecil et ses sœurs dans la cuisine du presbytère où le Révérend leur annonce la nouvelle. Et tandis que les quatre cadets rejoignent d'urgence leur aîné Vaughn à Buffalo pour l'enterrement, le Révérend choisit de rester à Detroit ce jour-là. Bien davantage que le départ de sa mère, cette séparation définitive à une époque charnière de la vie va peser sur Aretha, l'incitant à enfouir ce souvenir pénible dans l'intimité de sa mémoire. « Après la mort de sa mère, raconte Mahalia Jackson, toute la famille s'est trouvée sevrée d'affection [11](#). »

L'enterrement passé, la vie reprend ses droits à Detroit, dans une ambiance compliquée par les difficultés du pasteur avec son église. Aretha a conservé de cette période les réminiscences traditionnelles de l'enfance, kaléidoscope d'images colorées et d'odeurs de cuisine, avec en fond d'écran l'image confuse d'un carnet de *food stamps*, ces coupons délivrés par les organismes sociaux aux familles défavorisées. Apparemment, les enfants Franklin ne manquent pourtant de rien au quotidien. Peu après la disparition de Barbara, la mère du Révérend, celle qu'il appelle affectueusement tante Rachel et que le reste de la famille connaît sous le surnom de Big Mama, vient s'installer à Detroit où elle est à même de surveiller la croissance de ses petits-enfants.

De son côté, C.L. Franklin se débat dans une suite de démêlés avec sa congrégation. Le trésor de guerre de trente mille dollars qu'il a veillé à réunir depuis son arrivée à New Bethel permet d'envisager l'édification d'un nouveau bâtiment. Dès 1948, sous la pression du comité paroissial, il a mis ce projet de reconstruction entre les mains d'un prédicateur et agent d'assurances, l'un de ces *hustlers* à la débrouillardise trouble qui pullulent dans les ghettos noirs. « Les seuls qui réussissaient vraiment dans le ghetto étaient les maquereaux, les escrocs, les dealers et les organisateurs de loteries clandestines [12](#) », racontera plus tard Cecil Franklin. La méfiance du révérend Franklin à l'égard de l'assureur ne suffit pas à tempérer l'ardeur de ses fidèles ; le bâtiment initial à peine démoli, ce drôle de paroissien disparaît avec les fonds qu'on lui avait confiés, et New Bethel se voit contraint d'errer trois ans durant de chapelle funéraire en centre social, en attendant que les finances de la petite communauté se renflouent. Outre le fait qu'il devient difficile de verser un salaire régulier au pasteur, l'avenir de la New Bethel Baptist Church dépend des capacités de son animateur à trouver de l'argent ; à force de ténacité, le révérend Franklin et sa congrégation parviennent à réunir les 225 000 dollars nécessaires, et un New Bethel flamboyant neuf ouvre ses portes en grande pompe le 14 octobre 1951.

Lorsqu'il essayait d'imaginer de nouvelles sources de revenus pour

la reconstruction de New Bethel, C.L. Franklin a bien pensé sensibiliser à sa cause la population du ghetto par le biais d'une émission de radio, mais la capitale de l'automobile n'est pas prête à se laisser conquérir par les ondes. Tout du moins pas dans l'immédiat. À la place, se souvenant du triomphe qu'a connu Mahalia Jackson trois ans plus tôt avec son interprétation de *Move On Up a Little Higher*, il a enregistré deux 78-tours à l'automne 1950 en compagnie de la chorale de son église, rebaptisée pour l'occasion les Franklin Singers. Ces disques ont été commercialisés au cours des mois suivants sous les couleurs de la marque Gotham, mais le succès n'est pas au rendez-vous. Cet échec pousse Franklin à tenter à nouveau sa chance dans le milieu radiophonique à la fin de 1951, au lendemain de l'inauguration de New Bethel.

Avec l'essor soudain de la télévision qui monopolise la majeure partie des budgets publicitaires nationaux, les puissants réseaux radiophoniques d'avant-guerre s'effacent progressivement au profit de petites stations locales créées par des entrepreneurs privés. Contrairement aux responsables des grandes chaînes de la veille qui pouvaient compter sur la masse des Américains, les dirigeants de ces nouvelles radios ne peuvent survivre qu'à la condition de trouver une audience captive bien spécifique. La communauté noire, totalement oubliée jusqu'alors par les programmeurs, constitue une cible privilégiée dont le pouvoir d'achat, en pleine explosion depuis la guerre, intéresse un nombre croissant d'annonceurs.

Comme de juste au sein d'une nation qui proclamera bientôt sa confiance en Dieu sur ses billets de banque ¹³, la religion constitue une part non négligeable des programmes radiophoniques. Avant même l'apparition, à la fin des années quarante, de stations spécifiquement destinées à l'auditoire afro-américain, le gospel a permis à la première minorité d'Amérique de trouver une petite place sur les ondes. C.L. Franklin, porté par la flamboyance de son verbe, a pris pied dans l'univers radiophonique dès son séjour à Memphis, poursuivant l'expérience lors de son pastorat à Buffalo. Du point de vue de ce clergyman dont les revenus dépendent du nombre de ses fidèles, la radio est un moyen formidable de se faire connaître et d'attirer de nouveaux paroissiens ; à l'heure de la renaissance de New Bethel, elle constitue un débouché d'autant plus séduisant que les radios noires se multiplient dans l'agglomération de Detroit.

Une première tentative, réalisée à la fin de 1951 avec une station d'une banlieue ouest baptisée Dearborn, n'est guère concluante : la réception est trop mauvaise dans le ghetto pour susciter l'intérêt des annonceurs et l'émission s'arrête. Lorsque le comité directeur de l'église renâcle à persévérer dans son projet, C.L. Franklin décide d'éponger seul la dette de 900 dollars contractée lors de cette

expérience initiale, achetant sur ses propres deniers une heure chaque dimanche sur les ondes de WJLB.

En 1952, cette station est la première radio noire de la ville grâce aux émissions de rhythm & blues animées par les disc-jockeys Leroy White et Bill Randle. La musique du diable n'ayant pas droit de cité sur les ondes le dimanche, les sermons du révérend Franklin, abondamment relayés à travers le ghetto, vont faire de lui une personnalité reconnue et relativement prospère en l'espace de quelques mois, alors que les publicitaires se disputent ses faveurs.

Ce retournement de situation fait grincer quelques dents au sein de New Bethel, même si la congrégation profite indirectement de la notoriété soudaine de son pasteur. Ayant assumé seul le risque de cette expérience, C.L. Franklin empoche l'intégralité des bénéfices de ses émissions, mais l'afflux des fidèles le dimanche bénéficie largement à New Bethel dont la fréquentation s'envole, tandis que le millier de membres officiellement attachés à l'église en 1951 passe à près de huit mille deux ans plus tard.

On le sait, la réussite est éminemment contagieuse. Entraîné dans une spirale vertueuse, le Révérend veille à alimenter son image de prédicateur rayonnant, mettant notamment sa nouvelle opulence au service de son apparence. Réputé pour ses costumes du dernier chic taillés sur mesure par Koskin Clothiers, admiré par ses paroissiens pour ses souliers vernis en peau d'alligator, adulé par ses paroissiennes pour l'ondulation soigneusement maîtrisée de sa coiffure et le luxe tapageur de ses automobiles, il acquiert rapidement une litanie de surnoms flatteurs : *The Man with the Million-Dollar Voice* (l'Homme à la voix d'or), *The Black Prince* (le Prince noir), *The High Priest of Soul Preaching* (le Grand Prêtre de la prédication) et celui que le principal intéressé apprécie le plus, *The Rabbi* (le Rabbin), appellation symbolique de sa réputation d'érudit.

Le dimanche, les offices célébrés à New Bethel sont de véritables marathons de trois ou quatre heures au cours desquels le Révérend disserte longuement sur le fils prodigue, l'incrédulité de Thomas ou encore, ce qui reste son morceau de bravoure, *The Eagle Stirreth Her Nest* (« Tel l'aigle qui éveille sa couvée »). Cet emprunt au Deutéronome 14 symbolisant le regard d'amour du Créateur qui éveille la conscience des hommes, est une allusion transparente aux bouleversements du temps qui voient l'Amérique noire s'éveiller à la conscience citoyenne. Outre ces homélies engagées dont le caractère répétitif et scandé suscite la transe, la musique joue un rôle crucial lors des offices, pour des raisons qui tiennent au respect de l'un des principes fondamentaux édictés par les textes saints – *Sing unto the Lord, O ye saints of his* (« Chantez des cantiques au Seigneur, vous qui êtes ses saints »), *Sing unto him a new song ; play skilfully with a loud*

noise (« Chantez à sa gloire un nouveau cantique, célébrez-la par un concert qui soit juste et accompagné de sons éclatants ») ou bien *Make a joyful noise unto the God of Jacob* (« Chantez dans de saints transports les louanges du Dieu de Jacob »), peut-on lire notamment dans les psaumes de David 15 –, mais aussi pour des raisons nettement plus terre à terre, ainsi que le reconnaît lui-même C.L. Franklin : « Les gens sont avides de reconnaissance, et la reconnaissance passe par la participation. Pour s'assurer durablement de leur présence à l'église, je leur donnais une place dans mes émissions de radio par le biais de la chorale 16. »

Ce sens de la psychologie, caractéristique de l'intelligence pragmatique de Franklin, le pousse à mettre au point diverses techniques visant à améliorer le « rendement » de son église. Au lieu de faire passer une corbeille anonymement entre les rangées au moment de la quête, il demande à chacun de se déplacer vers l'autel afin de verser son obole au vu et au su de tous, en particulier du pasteur. De la même manière, il compte sur l'effet d'entraînement de ses tenues voyantes sur son auditoire, conscient du mécanisme selon lequel l'argent appelle l'argent. Cette politique avisée ne l'empêche pas de satisfaire aux exigences de son pastorat en veillant à ce que New Bethel ne devienne pas un repaire de la nomenklatura noire de la Motor City : au même titre que les médecins et les avocats qui se pressent à ses offices, la population ouvrière de Paradise Valley, les péripatéticiennes de Hastings et les dealers du ghetto sont les bienvenus à New Bethel, faisant de cette dernière l'une des Églises les plus éclectiques de l'Amérique noire, bien avant que la nouvelle génération de pasteurs afro-américains, dont Martin Luther King Jr. est le porte-drapeau, ne redonne tout son sens au message de tolérance du christianisme.

La mesure qui va apporter la gloire à Franklin en lui permettant de se faire connaître bien au-delà de Detroit survient néanmoins par hasard. Un jour de 1953, Franklin est contacté par Joe Von Battle, le disquaire dont la boutique est située sur Hastings, non loin de son église. « Un soir où j'avais fait un sermon à la radio, j'ai reçu la visite de Joe Battles [sic]. (...) À la fin de l'émission, il m'a dit : "Quand je vois tous ces gens qui vous écoutent, je suis convaincu qu'on pourrait faire des disques avec vos sermons et les vendre. (...) J'ai de bons contacts avec la compagnie Chess et je suis certain que ça peut les intéresser." (...) On a donc enregistré des sermons, il est allé à Chicago voir Chess et il est revenu avec un contrat que j'ai signé. La suite appartient à l'histoire 17. »

Les frères Chess, deux hommes d'affaires de Chicago issus de l'immigration juive russo-polonaise, ont lancé les bases d'un empire discographique en commercialisant les enregistrements d'artistes

chicagoans de rhythm & blues tels que Muddy Waters, Howlin' Wolf ou Little Walter. Grâce au réseau de distribution Chess à travers l'Amérique noire, mais aussi avec l'appui de la station de radio WLAC de Nashville dont le sponsor, un disquaire du Tennessee, vend les enregistrements de ses sermons par correspondance, le révérend Franklin acquiert rapidement un statut de vedette dans toute la communauté afro-américaine où sa façon et sa spiritualité concrète touchent toutes les classes sociales. Si le phénomène est unique dans les années cinquante, il n'est qu'une réminiscence de l'entre-deux-guerres, lorsque l'Amérique noire achetait en masse les 78-tours de certains prédicateurs tels que le révérend J.M. Gates d'Atlanta, auteur de plus de deux cents sermons enregistrés entre 1926 et 1941.

« Le révérend Franklin savait trouver des mots simples pour dire les choses les plus belles lorsqu'il évoquait les Écritures avec sa diction hypnotique », se souvient B.B. King, champion de la cause du blues à cette époque. « Ses sermons avaient une musicalité parfaitement en phase avec le rythme de ses émotions, jusqu'à atteindre un paroxysme qui vous laissait toujours avec une note d'espoir, et un sentiment de fierté d'être noir 18. »

Le couronnement de cette popularité survient lorsque Gertrude Ward, mère et manager de la jeune star du gospel Clara Ward, propose au Révérend de clore certains concerts de sa fille par un prêche. Pendant une douzaine d'années, jusqu'à ce qu'il soit rattrapé par sa santé et l'évolution des modes, C.L. Franklin va ainsi sillonner l'Amérique des ghettos, monnayant ses interventions en échange de cachets qui vont passer progressivement de cinq cents à quatre mille dollars.

Pour un pasteur dont les émoluments sont limités, ces revenus constituent un complément plus que substantiel qui l'autorise à un train de vie élevé. À l'instar de beaucoup de self-made-men, Franklin est attaché aux valeurs de l'éducation et cette richesse inattendue sert en premier lieu à financer les études de ses enfants, une nécessité que l'Amérique noire considère trop souvent comme un luxe inutile. « Une congrégation qui entretient déjà son pasteur voit d'un mauvais œil qu'on lui demande en plus de payer l'éducation de ses enfants. C'est d'autant plus vrai que beaucoup d'entre eux ne font pas faire d'études aux leurs. (...) C'est en grande partie pour cette raison que je partais en tournée 19. »

Avec la situation du Révérend, le quotidien de ses enfants s'améliore radicalement, même s'ils ont tendance, dans leurs souvenirs, à voir ces progrès se diluer dans un sentiment général de bien-être, attribué à l'attention que leur prodigue depuis toujours ce père attentif. À partir de l'âge de douze ans, Aretha va connaître une enfance extrêmement

privilégiée, dans une maison cossue de huit pièces entourée d'un grand verger au 649 East Boston Boulevard, au cœur d'un quartier résidentiel bourgeois, entre un médecin et un député, loin de la turbulence de Hastings Street.

Du fait des absences répétées de leur père, les enfants Franklin sont pris en charge par leur grand-mère, Big Mama, avec l'aide de gouvernantes ou de dames patronnesses de New Bethel, trop heureuses de plaire au Révérend. On note également la présence de quelques figures maternelles, en particulier Lola Moore, une femme élégante aux talents domestiques appréciables qui va contribuer, comme Big Mama, à l'éducation culinaire d'Aretha. Lola Moore semble avoir été la seule à partager officiellement la vie du révérend Franklin après le départ de Barbara, jusqu'au jour où elle quitte la maison sans explication, contribuant à semer dans le cœur d'Aretha un sentiment d'abandon qui la hantera longtemps. Aretha va surtout hériter de ce nouvel échec amoureux de son père, qui s'inscrit dans une longue liste, une vision sublimée de l'amour, proche du fantasme, qui l'incitera à l'âge adulte à rechercher l'impossible chez ses partenaires, et même à s'inventer des chevaliers servants imaginaires.

Dans cette famille où le non-dit est érigé en règle d'or, personne n'ose demander au père les raisons du départ de Lola, même s'il est probable que l'adulation dont il est l'objet de la part de la gent féminine a joué son rôle. La presse populaire afro-américaine se complaît à suivre la vie amoureuse mouvementée de ce séducteur flamboyant qui s'affiche en compagnie de la chanteuse de rhythm & blues Ruth Brown et de l'actrice Dorothy Dandridge, tout en entretenant des relations plus ou moins suivies avec de nombreuses beautés de Detroit, parmi lesquelles Anna Gordy, sœur du futur fondateur de l'empire Motown et future épouse de Marvin Gaye.

Mary Wilson, l'une des créatrices des Supremes avec Diana Ross, alors condisciple d'école de la benjamine du clan Franklin, Carolyn, a conservé un souvenir photographique du magnétisme de son pasteur : « C'était un homme doté d'un charisme exceptionnel qui exerçait une véritable fascination sur les autres. Les femmes en particulier l'adoraient, et il faut bien reconnaître que c'était un grand séducteur. Ma mère l'adulait, par exemple, mais son charme opérait sur tout le monde. (...) On comprend facilement pourquoi ses enfants lui vouaient un tel culte. C'était un personnage tout à fait extraordinaire, et Aretha a dû penser qu'aucun des hommes de sa vie ne pourrait jamais l'égaliser ²⁰. »

Dans l'ombre du père, chacun des enfants Franklin occupe une place bien spécifique, qu'il s'agisse de la grande sœur Erma à l'intelligence froide, de Cecil qui prend très au sérieux son rôle de protecteur d'Aretha la rêveuse romantique, ou encore de Carolyn, un garçon

manqué capable de terroriser ceux qu'elle prend en grippe. Quant à Vaughn, âgé de dix-huit ans à la mort de sa mère, il a achevé ses études à Buffalo avant d'intégrer les rangs de l'US Air Force et ne fréquente que très rarement la maison du Révérend dont il sait depuis l'adolescence qu'il n'est pas son père biologique. La disparition en 1954 de Louise Franklin vient en revanche élargir le clan ; la sœur du Révérend laisse derrière elle une petite fille de sept ans, Brenda Corbett, que Big Mama élève désormais avec ses quatre cousins.

Lorsque le père n'est pas en tournée, tout le monde se réunit autour de la télévision le mercredi soir pour les matchs de boxe hebdomadaires, un rituel qui fera d'Aretha une fan avertie d'un sport cher au cœur des Afro-Américains, surtout à Detroit, patrie de Joe Louis. En l'absence du Révérend, la cuisine semble dominer le quotidien d'Aretha, une passion qui va se développer chez elle jusqu'à la boulimie. Le dimanche, enfin, l'église prend le relais, depuis les cours de catéchisme en début de matinée jusqu'à l'office du soir en partie retransmis sur les ondes de WJLB, en passant par la grande célébration dominicale qui débute invariablement à onze heures et se termine dans le courant de l'après-midi, lorsque les fidèles de New Bethel ont eu leur content d'émotions et que la faim pousse chacun vers la sortie.

Il n'est pas exagéré de dire qu'Aretha a grandi à l'église, une réalité qui va influencer toute sa carrière d'interprète. En dehors même du dimanche, les rapports de la famille Franklin avec l'église sont intimement liés à leur quotidien, d'autant qu'ils résident initialement dans le presbytère attribué au pasteur par New Bethel, jusqu'à ce que le Révérend finisse par s'acheter une immense propriété plus tard dans la décennie. Les coups de téléphone incessants en provenance de fidèles en mal d'aide ou de conseils, la présence de paroissiennes toujours promptes à épauler un pasteur charmeur et célibataire, les répétitions de la chorale, les séjours de clergymen de passage à Detroit, tout concourt à faire de la maison Franklin une annexe du sanctuaire de Hastings Street.

À ces relents d'encens se mêlent des bribes musicales, dans des registres nettement plus variés qu'on ne pourrait l'imaginer. Dans cette maison où l'on trouve un piano, une radio et un tourne-disque, on est susceptible d'entendre résonner le *Vol du bourdon* de Rimski-Korsakov sous les doigts d'Erma, la voix de Mario Lanza sur les ondes ou encore celle de la chanteuse de jazz Sarah Vaughan que Cecil écoute en faisant ses devoirs. Comme dans toute famille honorable, les filles sont censées prendre des leçons de piano, une pratique bourgeoise qui n'est pas du goût d'Aretha comme elle l'a souvent raconté : « Quand ma prof de piano arrivait à la maison, je courais me cacher. J'avais horreur de toutes ces méthodes qu'elle cherchait à

m'imposer, j'aurais voulu passer tout de suite à de vraies chansons 21. » Cette résistance au solfège n'est nullement synonyme de désintérêt pour l'instrument, bien au contraire. À peine son professeur partie, elle se précipite sur le clavier et s'applique à recréer d'oreille les succès qui passent à la radio. De l'avis de ses petits voisins, elle y parvient rapidement avec brio : « Avec mes copains, on s'amusait à faire de la musique », se souvient Smokey Robinson, cofondateur de l'empire Motown dont il a longtemps été l'un des plus illustres représentants à la tête de ses Miracles. « Mais aucun d'entre nous n'était capable de jouer du piano avec ses tripes comme Aretha. Déjà toute petite, elle jouait quasiment aussi bien que maintenant 22. »

Par nature, le révérend Franklin estime que la fin justifie les moyens et tant qu'elle progresse, il ne s'inquiète pas de la répugnance de sa fille à prendre des cours de piano. Les progrès sont avérés, au point que le pasteur est fier de réveiller sa fille les soirs où il reçoit des amis, histoire de leur faire entendre l'enfant prodige. Encore tout endormie, mais flattée de l'attention de ce père qu'elle admire, celle que tout le monde appelle Ree ou ReRe s'assoit sagement devant le piano du salon et interprète les scies du moment. « J'avais déjà un beau brin de voix, écrit Aretha dans son autobiographie. Quand mon minirécital était terminé, tout le monde applaudissait et Papa était fier de moi 23. » On est loin du gospel lors de ces « récitals » puisque les airs favoris d'Aretha sont des classiques de la grande variété glanés sur les ondes tels que *Don't Get Around Much Anymore* de Duke Ellington, *I Wish I Didn't Love You So* – une chanson tirée du film *The Perils of Pauline*, popularisée en 1947 par Dinah Shore, qu'elle enregistrera en 1964 en l'honneur de Clara Ward –, ou encore *Canadian Sunset*, grand succès du pianiste Eddie Heywood avec l'orchestre d'Hugo Winterhalter au début de 1956.

Le talent précoce d'Aretha est bien davantage qu'un simple sujet de fierté pour son père, convaincu qu'elle est une musicienne en devenir : « Mon père était convaincu que Dieu m'avait donné un talent unique. Il s'occupait personnellement de mon éducation musicale, me faisant découvrir divers répertoires ou écouter des disques pour voir si j'étais capable d'en faire autant 24. » Aux yeux de C.L. Franklin, ce rôle prend même des allures de mission. Alors qu'elle est âgée d'une dizaine d'années, il présente sa fille à Dorothy Donegan afin de recueillir l'avis éclairé de cette pianiste de jazz, réputée pour son agilité, qui séjourne régulièrement dans les clubs de la Motor City au milieu des années cinquante.

Le maître à penser de Donegan, Art Tatum, lui-même l'un des meilleurs virtuoses du jazz, manque rarement de rendre visite au révérend Franklin lors de ses passages à Detroit. Il est loin d'être le seul artiste de renom que les enfants Franklin ont l'occasion de croiser

chez eux. Au même titre que l'exubérant évangéliste Prophet Jones et le révérend Albert Cleague, fondateur du Mouvement du Messie noir, qui font beaucoup parler d'eux à l'époque, C.L. Franklin fait partie de ces personnalités afro-américaines de Detroit que fréquente volontiers l'élite noire du pays. Loin de rejeter les artistes de jazz et de rhythm & blues auxquels la bourgeoisie noire attribue souvent une réputation sulfureuse, il semble même rechercher leur compagnie et reçoit chez lui des musiciens tels que Lionel Hampton, Arthur Prysock et Oscar Peterson, ou bien la chanteuse Dinah Washington, surnommée la Reine du Blues, qui devient très tôt l'un des modèles d'Aretha.

La sphère du gospel est mieux représentée encore chez les Franklin. Le protestantisme noir, même s'il se compose de nombreuses confessions elles-mêmes atomisées en une multitude d'Églises indépendantes, constitue une confrérie soudée et solidaire. La densité de ce réseau permet à la plupart des grands interprètes de gospel de tourner à longueur d'année à travers l'Amérique noire, conformément à un plan de route bien établi. C'est ainsi que les Soul Stirrers ont l'habitude de se produire à New Bethel chaque année à l'occasion de Pâques, à un moment où l'arrivée du printemps rend les routes moins glissantes dans le Michigan, tandis que l'hiver est plus volontiers réservé aux États du Sud tels que la Floride, l'Alabama, la Louisiane ou le Texas.

Pour Ree, la venue des Stirrers est toujours un événement, d'abord parce qu'il s'agit de l'un des quartettes masculins les plus spectaculaires du moment, mais surtout parce que leur soliste, Sam Cook [25](#), possède « une allure de prince et la voix qui va avec [26](#) », pour citer Aretha.

Depuis qu'il a succédé à Rebert Harris à la place d'honneur des Stirrers en 1951, l'année de ses vingt ans, ce fils de pasteur s'est imposé comme la nouvelle coqueluche du gospel. La véritable révélation survient le jour où il comprend qu'il a le don d'émouvoir les foules, en particulier le public féminin. Aux yeux des Stirrers de même qu'à ceux des autres grands quartettes du moment – les Blind Boys of Mississippi, les Sensational Nightingales, les Swan Silvertones – le succès se mesure à leur capacité à faire entrer en transe les femmes en robe et chapeau blancs qui se pressent pour les écouter le week-end dans les églises.

Les Stirrers ont donné à ces paroissiennes un nom générique, celui de « Sister Flute » – un nom entendu un jour à New York et incorporé depuis à leur jargon privé. Le but avoué est de faire entrer Sister Flute en transe ; les quartettes qui y parviennent jouissent d'une réputation unique et trouvent plus aisément des engagements tout en vendant davantage de disques. En cette période faste pour les quartettes de

gospel, la concurrence est extrêmement rude entre les groupes et chacun possède sa technique pour que Sister Flute se mette à tournoyer comme une toupie, à parler « en langue », et à s'évanouir.

Sam ne se contente pas de passer maître dans cet art, et ses acolytes remarquent une évolution du public au fur et à mesure que leur réputation les précède : alors que Sister Flute est traditionnellement une matrone d'un certain âge pour qui la religion représente une façon commode d'extérioriser ses pulsions, on note un rajeunissement marqué du public des Stirrers au lendemain de l'arrivée de ce jeune soliste, beau comme la lumière, qui fait très vite des ravages auprès des paroissiennes adolescentes. « Avec les autres formations, les jeunes occupaient systématiquement les six derniers rangs et les plus vieux se mettaient devant », explique J.J. Farley, la voix de basse des Stirrers. « Mais dès que Sam apparaissait sur scène, c'était le contraire, les jeunes se précipitaient au premier rang ²⁷. » Les autres témoins de cette période confirment que les prestations de Sam et des Stirrers au cours de la première moitié des années cinquante n'avaient rien à envier à celles pour lesquelles Little Richard se rendra célèbre peu après. Cette constatation confirme que ce n'est pas le rock'n' roll, qui fait bouillonner les *fifties*, mais bien l'époque qui suscite des réflexes de défoulement dans toutes les communautés.

Au début des années cinquante, Aretha ne se contente pas de regarder Cook avec des yeux langoureux. Déjà touchée par la grâce du gospel, elle fond littéralement pour la voix de ce chanteur inspiré qui aura par la suite un ascendant considérable sur elle, comme on le verra. Sam est pourtant loin d'être son unique influence à cette époque. Mahalia Jackson, dont l'aura est considérable depuis que son enregistrement de *Move On Up a Little Higher* l'a catapultée au rang de vedette en 1947, est régulièrement conviée à se produire à New Bethel. Ces invitations sont l'occasion pour elle de séjourner plus ou moins longuement chez les Franklin où elle materne les enfants du Révérend, particulièrement Carolyn et Aretha qui voient presque en elle une mère de substitution.

« Quand elle arrivait chez nous, Mahalia se précipitait tout de suite à la cuisine où elle préparait des épinards, se souvient Aretha. Après ça, on s'asseyait tous autour de la table et on discutait. J'avais beau être plutôt timide, j'avais toutes sortes de questions à lui poser. Ensuite, on chantait. Mahalia était une femme de tête, toujours disponible quand on avait besoin d'elle. Elle vivait à Chicago, ce qui n'est pas très loin de Detroit. À chaque fois qu'elle venait chanter dans l'église de mon père, j'étais tout excitée et je l'écoutais avec admiration, ravie à l'idée qu'elle allait venir à la maison ²⁸. »

Plus essentiel encore va être l'impact de Clara Ward, puisque c'est à elle qu'Aretha reconnaît devoir sa vocation. Avec Mahalia Jackson, la

soliste des Ward Singers est la seule à avoir donné un disque d'or au gospel noir, un univers imperméable à un succès commercial d'une telle ampleur jusqu'au lendemain de la guerre. À une époque où le 78-tours est encore roi, où le juke-box est le premier consommateur de disques, où le grand public se contente la plupart du temps de découvrir les nouveautés à la radio, le simple fait de vendre un million d'exemplaires de *Surely God Is Able* en 1950 relève de l'exploit pour les Ward Singers.

À l'image d'Aretha dont elle est l'aînée de douze ans seulement, Clara Ward est une enfant de la balle. Elle a été propulsée très tôt dans l'arène religieuse au terme d'une adolescence traumatisante au cours de laquelle elle a été violée de façon répétée par un cousin. La mère de Clara, Gertrude Ward, est l'un de ces personnages à la fois truculents et roués tels que l'Amérique de la Dépression en a produit beaucoup. Décidée à sortir ses deux filles de la misère du ghetto de Philadelphie, Gertrude aime raconter comment elle a été appelée par Dieu à chanter ses louanges au début des années trente. Tout au long de la décennie, elle se construit une solide réputation dans un univers religieux bouleversé par la popularisation du gospel, un style d'expression nettement plus accessible que la tradition vieillissante des spirituals. Gertrude Ward et ses deux filles, Clara et Willa, constituent un trio dont les interprétations expressionnistes, lourdement chargées de spectaculaire, contribuent à faire vivre la nouvelle école.

Clara Ward n'a que dix-neuf ans en 1943 lorsque les Ward Singers triomphent au cours de la Convention annuelle des Églises baptistes. Ses talents de pianiste, l'agilité de ses mélismes, sa puissance émotionnelle accrue par sa fragilité psychique, vont donner au groupe un avantage décisif dans le milieu très compétitif des chanteurs religieux professionnels. La pingrerie légendaire et le sens inné des affaires de Gertrude Ward ne sont pas étrangers à une réussite concrétisée dès le tournant des années cinquante par l'énorme succès populaire des disques du groupe, auquel se sont désormais jointes Henrietta Waddy et Marion Williams. Dans la communauté noire, tandis que *The Day Is Past and Gone*, *The Fountain* ou *At the Cross* deviennent des standards repris dans toutes les églises, la rivalité entre les Ward et Mahalia Jackson atteint son paroxysme lorsqu'un sondage organisé par un journal afro-américain indique la préférence du grand public pour les premières.

Les interventions des Ward à l'invitation de New Bethel se déroulent comme partout ailleurs, c'est-à-dire à guichets fermés. La technique mise au point par Gertrude est sans faille : lors de l'office dominical, il suffit à ses chanteuses d'interpréter l'un de leurs succès pour laisser les fidèles sur leur faim et s'assurer un parterre comble au concert du soir. Un concert payant, bien évidemment. Le charisme de Clara Ward, la

qualité de ses arrangements, les interventions magnétiques de Marion Williams constituent autant d'atouts pour une formation qui a appris à jouer sur tous les tableaux, en particulier celui du décor et de l'habillement. Aux yeux de l'adolescente qu'est Aretha, l'extravagance des tenues chamarrées des Ward, l'aspect spectaculaire des chignons stratosphériques de Clara, les limousines rutilantes dans lesquelles elles se déplacent, sont des images profondément marquantes qui vont déteindre sur ses propres goûts vestimentaires.

« Les gens venaient à l'Apollo pour voir les tenues des Ward Singers », confirme l'animateur radio Thurman Ruth, organisateur de *gospel shows* dans le célèbre théâtre de Harlem. « Non seulement leurs robes, mais aussi leurs coiffures. J'ai programmé des groupes qui chantaient mieux qu'elles, mais aucun qui leur arrive à la cheville au plan vestimentaire. C'était du vrai spectacle, ce qui leur a permis par la suite de se produire à Las Vegas et ailleurs ²⁹. » En attendant de sombrer dans une certaine caricature lorsqu'elles intégreront l'univers des cabarets et des festivals au cours des années soixante, Clara Ward et ses consœurs proposent dans les églises l'archétype du spectacle religieux tel qu'il fait vibrer toute une communauté.

La présence des Ward à New Bethel est d'autant plus fréquente que leurs rapports avec la famille Franklin sont étroits. En particulier, c'est Gertrude Ward qui a invité pour la première fois le Révérend à partir en tournée avec son groupe ; quant à Clara, jeune femme fluette aux traits délicats et à l'âme meurtrie, ses relations avec C.L. Franklin débordent très vite le cadre spirituel. Si Aretha prétend dans ses Mémoires n'en avoir jamais rien su officiellement, Willa Ward confirme que le Révérend a été le « seul véritable amour ³⁰ » de sa sœur Clara.

Cet amour s'épanouit cependant dans le secret le plus absolu du fait de Gertrude Ward dont la possessivité confine à la jalousie. Pour se voir, le Révérend et Clara doivent ruser, et c'est sous prétexte de garder les enfants Franklin que la jeune femme multiplie les déplacements à Detroit. Au cours de l'été 1955, Franklin et Ward vont même se rendre ensemble à Londres où se déroule le congrès de la World Baptist Alliance avant de prolonger leur périple par une visite en Europe et au Moyen-Orient qui les conduit de Paris à Rome et Athènes, du Caire à Damas en passant par Jérusalem.

Les liens affectifs qui l'unissent à C.L. Franklin, entachés d'une certaine violence de la part d'un clergyman parfois brutal avec ses compagnes, font de Clara Ward une jeune mère adoptive pour les deux filles cadettes du Révérend, tout particulièrement Aretha qui lui voue une admiration sans bornes. Lors de ses fréquents séjours à Detroit, Clara ne se contente pas de chanter à New Bethel, elle multiplie les conseils à Aretha dont elle discerne le talent précoce. Le court portrait

rédigé par Clara à l'époque est d'ailleurs prémonitoire, puisqu'on y lit : « Mon bébé Aretha : Elle ne se doute pas à quel point elle est douée. Manque de confiance en soi. Un jour – jusqu'aux étoiles. Je l'adore [31](#). »

L'adoration est réciproque, et Aretha doit clairement sa vocation à Clara. Le déclic survient le jour où cette dernière vient chanter à New Bethel à l'occasion des funérailles de cette tante Louise qui lui a légué son second prénom. Il ne faut pas sous-estimer la violence visuelle et émotionnelle d'une telle cérémonie, surtout pour une adolescente impressionnable telle que Ree qui garde encore en mémoire le décorum de son intronisation dans la communauté baptiste, lors de son baptême à dix ans. À un moment crucial de l'enterrement, Clara s'approche du cercueil et se lance dans une interprétation de *Peace in the Valley* – un grand classique du révérend Thomas Dorsey. Emportée par son émotion, dans un contexte où l'on peut aisément imaginer l'assistance manifester sa douleur par des plaintes et des gémissements proches de la transe, Clara retire de sa tête l'un de ses chapeaux étonnants dont elle a le secret et le jette par terre dans un geste dramatique. « De ce jour-là, j'ai su que je voulais chanter [32](#) », explique Aretha.

Cette révélation de son destin est l'aboutissement d'un long cheminement. Réputée pour sa voix depuis toujours, Aretha a effectué ses véritables débuts vers l'âge de dix ans, un dimanche à New Bethel, après avoir longtemps chanté au sein du *junior choir*. La jugeant prête, le révérend Franklin la fait grimper sur une petite chaise juste derrière Buddy Upshaw, le pianiste de l'église qui fait également office de directeur de chorale. Aretha choisit pour l'occasion l'un des morceaux de bravoure de Sam Cook, *Jesus Be a Fence Around Me*, et elle l'interprète avec une vigueur inattendue sous le regard attendri de Big Mama, installée au premier rang, qui l'encourage de la voix et du geste : « Sing out, Aretha ! » Aretha a trouvé sa première scène.

L'expérience se renouvelle à plusieurs reprises au cours des mois suivants avec la bénédiction des paroissiens qui ne cachent pas leur admiration pour le talent indéniable des filles de leur pasteur. Car Aretha n'est pas la seule à chanter à New Bethel à l'accompagnement de la chorale, Erma l'ayant précédée dans ce rôle. La fonction de Ree ne s'arrête pas là ; depuis que son père a pris en main son éducation musicale, il lui demande parfois de relayer Buddy Upshaw au piano. À l'inverse de son aînée qui montre surtout des aptitudes pour la musique classique, Aretha développe en autodidacte sa science de l'accompagnement. L'arrivée chez les Franklin d'un jeune Chicagoan d'une vingtaine d'années va jouer dans ce sens.

James Cleveland, l'un des élèves les plus doués de celui que l'on a

baptisé le Père du gospel, le révérend Thomas Dorsey, fait preuve très tôt de talents multiples. Chanteur à la fibre dramatique prononcée, pianiste éloquent capable de souligner avec subtilité le pathos de son répertoire, Cleveland est surtout un compositeur prolifique et un arrangeur prometteur. Fondateur du Gospel Music Workshop of America à la fin des années 1960, il révolutionnera par la suite la pratique de son art et donnera une dimension inédite à l'école gospel en installant dans le paysage religieux afro-américain le principe des *mass choirs*, ces chorales de plusieurs dizaines de membres – voire plusieurs centaines – qui donnent un élan très particulier à la diffusion du message évangélique.

Avec la popularité grandissante des retransmissions radiophoniques du révérend Franklin, celui-ci souhaite professionnaliser la chorale de New Bethel attachée à ses émissions. C'est donc en qualité de directeur du *radio choir* qu'il engage Cleveland vers le milieu des années cinquante. Par facilité, Cleveland réside chez les Franklin, et Aretha dispose à domicile d'un pianiste de talent qui va largement influencer sa technique. Les harmonies brillantes enseignées par Cleveland donnent à Aretha une assise instrumentale solide, elles confèrent à son jeu une dramaturgie immédiatement identifiable qui contribuera largement à l'éclosion de sa personnalité musicale au milieu des années soixante. Parallèlement à cette complicité musicale naît une amitié sincère que son départ précipité de la maisonnée Franklin, pour avoir mangé en cachette le dessert préféré du Révérend, ne viendra heureusement pas entamer. Elle ne prendra fin qu'avec la disparition de Cleveland en 1991.

En marge de la vie de l'église, la radio permet de garder le contact avec la musique populaire de ce début des années cinquante. Un contact d'autant plus essentiel que le *rhythm & blues* – un terme inventé en 1949 par le magazine professionnel *The Billboard* – est en pleine effervescence. Plusieurs facteurs se conjuguent pour faire évoluer les modes en profondeur : l'invention de la bande magnétique qui met les techniques d'enregistrement à portée des plus petits producteurs, mais surtout l'arrivée du disque sur les ondes.

Depuis que les grands *networks* tels que NBC et CBS ont progressivement abandonné le marché de la radio, les stations locales qui prennent le relais n'ont plus les moyens de financer de grands orchestres maison, comme c'était le cas jusqu'à la fin de la guerre. En lieu et place des anciennes émissions musicales, les heures d'antenne sont vendues à des animateurs qui se chargent de trouver des sponsors commerciaux susceptibles de rentabiliser leur investissement ; pour limiter les coûts, ils se contentent le plus souvent de passer des disques à l'antenne, d'où leur appellation de *disc-jockeys*. Cette pratique, tout comme l'invention du 45-tours et la popularité grandissante du

tourne-disque électrique vient révolutionner la profession. De petites maisons de disques apparaissent par dizaines, dont beaucoup s'intéressent en priorité à des niches commerciales bien spécifiques dont la communauté noire est l'exemple type, laissant aux géants de l'industrie le soin de produire les vedettes de l'Amérique *mainstream*.

Si l'on ajoute à ce phénomène l'émergence d'un public adolescent doté d'un pouvoir d'achat non négligeable dans l'Amérique du président Truman – auquel va succéder le général Eisenhower en janvier 1953 –, on prend la mesure d'un changement des modes qui tient largement compte des aspirations des plus jeunes, ce qui n'avait jamais été le cas jusqu'alors.

Les hit-parades de l'Amérique noire, tels que les publie chaque semaine *The Billboard* depuis 1942, mettent en lumière cette évolution des goûts musicaux. Tandis que s'éloigne la mode des héritiers du swing et des chanteurs de charme afro-américains que l'on surnomme pudiquement les *sepia Sinatras* dans un pays encore largement marqué par la ségrégation, on voit naître chez les teenagers un engouement marqué pour les groupes vocaux aux harmonies élaborées, les chanteuses de blues urbain et les nouveaux représentants de la tradition du Delta. Chez les Franklin, si le Révérend avoue son penchant pour le sentimentalisme chic de Nat « King » Cole lorsqu'il chante le sourire de *Mona Lisa*, Aretha se passionne pour les vedettes de sa génération en écoutant Leroy White et son émission *Rockin' with Leroy* sur WJLB.

En parfaite midinette, elle sait que Percy Mayfield, le séduisant interprète de *Please Send Me Someone to Love* en 1950, a été victime d'un terrible accident de la route qui a brisé sa carrière en flétrissant son visage de jeune premier. Au même moment, elle suit avec passion la carrière de son idole Dinah Washington, et découvre avec *Teardrops from My Eyes* la nouvelle égérie de la jeune écurie Atlantic, Ruth Brown, dont la gouaille et l'abattage font des ravages auprès de la jeune génération. En 1951, son amour du piano fait d'elle une inconditionnelle de Lloyd Glenn dont le dernier enregistrement, *Chica Boo*, est constamment programmé sur les ondes ; parallèlement, elle rougit en écoutant *Sixty Minute Man* des Dominoes, un hymne à la sexualité qui scandalise de nombreux parents. « Quinze minutes de baisers, quinze minutes de caresses, quinze minutes de câlins et quinze minutes de feu d'artifice », le programme amoureux de « Monsieur Soixante Minutes » ne laisse guère planer de doute sur sa virilité.

Par la suite, tandis que le leader des Dominoes – le beau Clyde McPhatter dont on découvre le sourire ravageur à la une des magazines noirs – prend son envol à la tête des Drifters, Aretha se laisse séduire par la guitare lyrique de B.B. King, révélé en 1952 par *Three O'Clock Blues* et *You Know I Love You* ; elle se souvient même

l'avoir entendu en passant devant un night-club du quartier noir de Detroit un soir où elle était de sortie, chaperonnée par son frère Cecil. Au milieu de la décennie viennent ensuite deux autres révélations de la marque Atlantic, LaVern Baker qui se fait connaître avec *Tweedle Dee*, et surtout Ray Charles qui est en train de jeter les bases de la musique soul en faisant entrer la grammaire émotionnelle du gospel dans la chanson populaire pour mieux glorifier les plaisirs du quotidien, troquant l'eschatologie pour une philosophie du *carpe diem* avec d'immenses succès tels que *I've Got a Woman* et *Drown in My Own Tears*.

« Ray était l'un des chanteurs favoris de toute la famille, se souvient Aretha. Un soir, tout le monde était couché (...), la maison était plongée dans le noir, mais on avait laissé allumée la radio dans le couloir. Les portes des chambres étaient ouvertes et, tout d'un coup, on a entendu la voix de Ray Charles qui chantait *Drown in My Own Tears* 33. »

Par le biais de la radio, la frontière entre gospel et rhythm & blues se fait plus ténue ; si les discours respectifs des deux genres diffèrent, une même exubérance à la sensualité latente est de mise dans l'un et l'autre domaine. Le dimanche sur WJLB, Senator Bristol Bryant diffuse les nouveaux enregistrements des Caravans, des Five Blind Boys of Mississippi, des Sensational Nightingales et bien évidemment des Soul Stirrers de Sam Cooke, faisant preuve d'une verve comparable à celle qui assure la popularité de son collègue Leroy White pendant la semaine.

En raison du flou qui entoure la musique populaire noire dans ses diverses composantes, Aretha n'a aucune raison de cantonner ses efforts dans un seul domaine. Parallèlement au trio gospel qu'elle forme avec Laura Lee Rundless (la future chanteuse soul Laura Lee) et Jackie Burney sous la direction de James Cleveland, elle chante un répertoire nettement plus profane au sein d'un quartette vocal éphémère constitué avec sa sœur Erma et deux copines. Éphémère parce que « nous passions notre temps à nous chamailler 34 », explique-t-elle.

Si les harmonies vocales sont entrées dans le vocabulaire musical de l'Amérique noire par le biais des spirituals au XIX^e siècle, elles ont depuis intégré l'univers profane. S'inspirant de l'exemple des Mills Brothers et des Ink Spots, deux ensembles vocaux pionniers dont la sentimentalité gentiment mièvre touche le grand public américain depuis les années trente, les Ravens d'Ollie Jones et les Orioles de Sonny Til initient après la guerre une mode qui marque tout le rhythm & blues adolescent de leur époque. *Don't You Know I Love You* des Clovers en 1951, *Crying in the Chapel* des Orioles deux ans plus tard, *Why Don't You Write Me* des Jacks au milieu de la décennie,

autant de best-sellers qui poussent les sœurs Franklin à chanter en groupe leurs premiers émois.

Ce type de comportement apporte la preuve que la vie d'Aretha et des autres enfants Franklin suit globalement un cours ordinaire, comparable à bien des égards au cliché hollywoodien colporté par *American Graffiti*, dans une version noire américaine. Si la musique occupe une place primordiale dans le quotidien d'Aretha, elle est loin d'en être l'unique composante. Comme tous les enfants de son âge, elle va à l'école où elle est plutôt bonne élève, et il n'est pas rare que l'on fasse appel à ses dons de pianiste lors des spectacles de la Hutchins Junior High School.

Après la musique, l'autre passion d'Aretha est le patin à roulettes, un sport caractéristique de l'ère Eisenhower qu'elle pratique dans un skating baptisé l'Arcadia, situé sur les Champs-Élysées de Detroit, Woodward Avenue. Aretha y passe des après-midi entiers à tourner en rond, main dans la main avec son amoureux, au rythme des rengaines du moment diffusées par des haut-parleurs disposés autour de la piste. Car l'Aretha de douze ans a des amoureux : après avoir fantasmé sur les jeunes pasteurs invités par le révérend Franklin à New Bethel, elle finit par se rabattre sur les garçons de son âge.

Plutôt réservée de nature, Aretha a longtemps eu tendance à se replier sur les camarades de son frère Cecil et de sa sœur Erma, qu'il s'agisse de Smokey Robinson ou d'Otis Williams – deux futurs membres de groupes immortalisés par l'écurie Motown, les Miracles et les Temptations. Il lui est également arrivé de croiser Mary Wilson dont la famille se rend tous les dimanches à New Bethel pour l'office, ou encore Diane Ross qui donnera plus tard une touche glamour à son prénom en remplaçant le « e » final par un « a » au moment d'intégrer les Supremes. Au plus fort de l'adolescence, la fraternité du patin à roulettes permet à Ree de trouver sa place dans une bande d'inséparables qui se gavent de sodas, de milk-shakes et de sandwiches entre deux tours de skating au son de la voix des Drifters et de Dinah Washington. Avec ses copines Jackie et Jerry, elle parle de garçons dans un trop-plein de sentimentalisme emprunté à l'imagerie hollywoodienne de classiques d'avant-guerre tels que *La Vie privée d'Élisabeth d'Angleterre* dans lequel Bette Davis et Errol Flynn réinventent les amours de la « reine vierge » et du comte d'Essex.

L'exemple d'Aretha Franklin est caractéristique de l'ambiguïté de ces années où le cinéma américain fait encore croire que les enfants naissent dans les choux alors que l'émancipation est à l'ordre du jour. Si la sexualité est traditionnellement un problème délicat à aborder du point de vue des parents, elle constitue un tabou infranchissable au sein d'une société qui se rêve le modèle du monde libre pour mieux

dissimuler ses dérives puritaines. Une décennie avant la croisade de Marian Wright Edelman pour l'éducation sexuelle des plus jeunes, le romantisme affiché de la culture américaine fait des ravages dans les rangs des adolescents américains.

Personne ne semble avoir mis en garde Aretha contre de telles dérives. Malgré la position protectrice de son frère Cecil, gardien autoproclamé de son intégrité, Aretha fait les frais de la disparition prématurée d'une mère qui aurait pu lui ouvrir les yeux, peut-être aussi des longues périodes d'absence de son père. Le pasteur Franklin, très occupé par sa carrière et ses tournées, est sans doute au courant des activités balbutiantes de ces Afro-Américaines qui ont créé l'association The Links Inc. afin de promouvoir la démocratie par l'éducation, mais sa réflexion n'englobe pas nécessairement son propre environnement familial. En 1954, âgée de douze ans, Aretha s'aperçoit qu'elle est enceinte, et bascule brusquement dans l'âge adulte.

Par pudeur, elle a longtemps tu le nom du père de ce premier enfant, se contentant d'expliquer qu'il s'agissait de l'un de ses camarades dont on sait désormais qu'il se nommait Donald Burk. Aux yeux de C.L. Franklin, cela n'a d'ailleurs guère d'importance car il est hors de question de laisser Aretha se lancer dans une relation durable avec un gamin de quatorze ans au seul prétexte qu'il faut sauver les apparences. Les grossesses adolescentes ne constituent pas un phénomène rare dans la communauté noire où elles atteignent près de dix pour cent des naissances, cinq fois plus que la moyenne nationale. Il n'empêche : c'est une chose d'être sensibilisé à l'existence du phénomène, c'en est une autre de voir sa fille de douze ans revenir enceinte de l'école lorsque l'on est le pasteur de la très respectable New Bethel Baptist Church.

La réaction de C.L. Franklin donne la mesure de l'esprit de tolérance de ce père pourtant redouté pour sa sévérité, qui avait un jour laissé Erma et Aretha dormir dans le jardin pour n'avoir pas respecté le couvre-feu de minuit. Pour des raisons religieuses, mais aussi parce que le pouvoir blanc a longtemps abusé de la stérilisation vis-à-vis des Noirs qui en ont gardé une défiance atavique vis-à-vis de tout ce qui touche à la régulation des naissances ³⁵, l'avortement n'est même pas envisagé par le Révérend qui se déclare tout prêt à accueillir l'enfant à condition qu'Aretha prenne conscience de ses responsabilités de mère. Le pasteur Franklin n'a d'ailleurs rien d'un puritain prude ; de son point de vue, le message évangélique tient davantage de la générosité que de la castration, ce qui explique son penchant marqué pour le luxe, son sens de la fête et du plaisir, ainsi que le démontrent ses propres conquêtes féminines ou bien les démêlés qu'il aura par la suite avec la police pour possession de marijuana ou encore conduite en état d'ivresse.

Le 28 janvier 1955, à deux mois de son treizième anniversaire, Aretha donne naissance à un garçon qu'elle prénomme Clarence, en hommage à ce père compréhensif qui n'a pas fermé sa porte à la fille prodigue. Le choix de ce prénom va paradoxalement faire courir les rumeurs les plus folles chez les détracteurs de ce pasteur anticonformiste à la réussite insolente ; au sein de la bourgeoisie conservatrice noire de Detroit, on n'hésite pas à faire courir le bruit que le père du bébé pourrait bien être le Révérend, à moins d'être l'un de ces chanteurs de blues qui fréquentent assidûment le presbytère. Comme cela avait déjà été le cas lors de la séparation de C.L. et Barbara, la pudeur naturelle du clan Franklin alimente les fantasmes, contribuant à nourrir chez Aretha un sentiment de retenue et de discrétion qui jouera en sa défaveur lorsqu'elle deviendra un personnage public de premier plan.

En attendant, l'adolescente a arrêté l'école au cours de ses derniers mois de grossesse et doit s'occuper de son bébé, aidée par Big Mama. Il lui faut désormais penser à subvenir aux besoins de son fils, conformément à l'accord passé avec le Révérend. Ce dernier est convaincu depuis quelque temps déjà qu'Aretha a les capacités requises pour faire carrière dans le monde du gospel. Les exemples ne manquent pas, autour d'eux, d'artistes ayant commencé à écumer très tôt le circuit des églises. C'est le cas de James Cleveland qui était à quinze ans le soliste des Thorne Crusaders ; c'est surtout celui de Clara Ward que sa mère Gertrude a poussée sur scène plus jeune encore. L'avenir d'Aretha est d'ailleurs écrit en filigrane lorsqu'elle enregistre par hasard son premier solo à New Bethel, *He Will Wash You Whiter Than Snow*, un jour de la fin 1955 où Joe Von Battle a laissé tourner son magnétophone après avoir mis en boîte l'un des sermons du Révérend.

Au cours des mois qui suivent la naissance de Clarence, Franklin prend l'habitude d'emmener sa fille avec lui lors de ses déplacements à travers l'Amérique des églises noires, d'autant que la technique de piano d'Aretha, en pleine maturation depuis le séjour de James Cleveland à New Bethel, lui évite de s'encombrer d'un accompagnateur. Sur le circuit du gospel, l'étoile de C.L. Franklin rayonne de plus en plus brillamment. En marge des salles de concerts des grandes villes où un cachet minimal lui est garanti, Franklin prêche dans des communautés nettement plus petites où des facteurs indépendants de sa volonté – le mauvais temps, une publicité mal faite, un organisateur peu scrupuleux – peuvent l'amener à se produire pour rien, ou presque. La tutelle des ensembles vocaux dont il est généralement l'invité, qu'il s'agisse des Ward Singers, des Dixie Hummingbirds ou des Davis Sisters, lui semble de plus en plus pesante, au point qu'il prend la décision de s'en émanciper.

Le jour où Aretha part pour la première fois en tournée avec Franklin en 1956, elle découvre que l'immense popularité des enregistrements Chess du Révérend lui permet de se produire à la tête de son propre spectacle, un *revival show* relativement élaboré comportant, en plus d'elle-même, deux chanteuses : Lucy Branch et surtout Miss Sammy Bryant, une naine de quatre-vingt-dix centimètres dont la puissance vocale est inversement proportionnelle à la taille.

Attachée à New Bethel, Sammy a enregistré deux 78-tours pour la marque Sacred dès la fin des années 1940 ; on la retrouve au milieu de la décennie suivante sous les marques JVB et Von de Joe Von Battle qui contribue à sa notoriété en cédant les droits de ses enregistrements à la compagnie Chess à Chicago, tout comme il le fait avec C.L. Franklin. Accompagnée par le piano d'Aretha, Sammy interprète ses morceaux de bravoure, *He Knows How Much We Can Bear* et *I've Got a Home Somewhere in Heaven*, avant de laisser la place à Lucy Branch. C'est ensuite au tour d'Aretha d'interpréter une sélection de classiques, pour la plupart empruntés au répertoire de son idole Clara Ward, avant de céder la place à son père dont le sermon, souligné par le piano de sa fille, est invariablement le clou d'une représentation susceptible d'attirer jusqu'à cinq ou six mille personnes ayant acquitté une participation de deux ou trois dollars.

« Je n'oublierai jamais ces (...) années passées en tournée avec mon père », déclarera Aretha près de vingt ans plus tard. « J'adorais sa façon de prêcher, les hymnes qu'il chantait après avoir terminé son sermon pendant que je l'accompagnais au piano. Son honnêteté et sa sincérité étaient véritablement admirables. Je m'en souviens comme si c'était hier. Il donnait un sens aux paroles qu'il chantait, et je serais heureuse qu'on puisse dire un jour la même chose de moi ³⁶. »

Cette formation « sur le tas » constitue un atout considérable pour Aretha qui fait rapidement des progrès au plan vocal, apprenant à maîtriser la dynamique de ses interprétations, jouant des pleins et des déliés de son phrasé afin de mieux maintenir l'attention de l'assistance, anticiper ses attentes et ses réactions.

L'univers de l'église est une formidable école d'un point de vue strictement technique ; c'est aussi un laboratoire sans pareil pour ceux qui pratiquent la scène. À l'inverse de l'auditoire des chanteurs populaires de l'époque dont les attentes sont avant tout d'ordre récréatif, le public des fidèles répond à l'appel d'un pasteur comme C.L. Franklin avec la volonté affirmée de participer à une expérience spirituelle forte, et il est hors de question de quitter la scène tant que le délire ne règne pas dans la salle.

Depuis ses débuts dans le Mississippi de son adolescence, le révérend Franklin est passé maître dans l'art de pousser son auditoire à la transe. Sa technique répond à des canons relativement précis qui

l'ont conduit au succès. S'appuyant sur une thématique empruntée aux Écritures – l'incrédulité de saint Thomas, la multiplication des pains, le paralytique guéri –, il commence par exposer une problématique simple à laquelle chaque fidèle peut s'identifier, avant de la développer et de parvenir à une conclusion. Ce schéma, traditionnel sur le papier, prend toute sa dimension dans son exécution lorsque le discours parlé laisse peu à peu place à cette psalmodie incantatoire baptisée le *whooping* (littéralement, « cri de joie ») qui finit par provoquer l'extase au moment où les émotions de la congrégation, entraînées par la puissance de conviction du prédicateur, prennent le relais de la perception intellectuelle.

C'est dans cette mutation progressive à l'intérieur d'un même sermon qu'apparaît toute la différence entre l'homélie contrôlée traditionnellement pratiquée dans les églises d'Occident et le prêche d'un pasteur charismatique tel que C.L. Franklin. Technique manipulatoire dans son fonctionnement, elle va se révéler par la suite d'un grand secours à Aretha lorsque la grande prêtresse de la soul, modulant la conviction de ses interprétations, voudra entraîner son public dans son sillage.

Son père n'est pas le seul à assurer la formation d'Aretha. En particulier, c'est en observant de jeunes interprètes de gospel, Jackie Verdell des Davis Sisters en tête, qu'elle apprend à mesurer l'intensité de ses émotions afin d'éviter de salir sa robe en oubliant de contrôler sa vessie, ainsi que le font régulièrement celles qui se laissent emporter par l'Esprit-Saint. Même à ce degré d'intensité, il ne faut jamais oublier que le gospel est un spectacle.

L'efficacité de cet apprentissage permet rapidement à la carrière d'Aretha de se développer. Le meilleur signe de cette évolution est la décision de la compagnie Chess de l'enregistrer en public lors de l'une de ses prestations en Californie avec son père en 1956. À l'époque de ces enregistrements, le révérend Franklin est une véritable star ; à Oakland, principale ville noire sur la baie de San Francisco, l'Auditorium où C.L. Franklin se produit habituellement avec les chorales El Bethel et Star Bethel d'Herman Harper est trop petit pour accueillir les fidèles, et le gospel show organisé localement par les Reed Brothers se déroule dans une salle de sport, l'Oakland Arena.

Le contraste avec l'enregistrement réalisé à New Bethel quelques mois plus tôt est saisissant. Lorsque sa lecture de *He Will Wash You Whiter Than Snow* est celle d'une petite fille forçant légèrement sa voix, il se dégage de *Precious Lord*, le grand classique du révérend Dorsey, une maturité et un sens de la dramaturgie surprenants, surtout lorsque l'on se rend compte qu'Aretha a seulement quatorze ans. Les vagues de piano qui ponctuent ses appels à ce Dieu tout-puissant, tout

comme les roulements à la gravité particulièrement éloquente du clavier à la main gauche contribuent à faire monter la tension. Le public manifeste bruyamment son émotion, apostrophant la jeune chanteuse qui atteint un paroxysme d'une intensité rare en ayant recours au *moan*, cette technique vocale proche de la plainte, vieille comme l'esclavage.

Les autres bandes publiées à l'époque sous forme d'album sous le label Battle de Joe Von Battle, et reprises par la suite sous les couleurs de Chess/Checker, confirment à la fois le talent d'Aretha et l'influence de ses premiers modèles. Publié en 45-tours sur Checker en 1957, *Never Grow Old* est un emprunt au révérend Billy Kyles, un jeune pasteur chicagoeux qu'Aretha regardait avec des yeux enamorés lors de ses séjours chez les Franklin, et qui deviendra l'un des compagnons de route de Martin Luther King, à ses côtés le soir de son assassinat. La filiation est plus frappante encore sur *There Is a Fountain Filled with Blood*, *The Day Is Past and Gone* et *While the Blood Runs Warm*, trois fleurons du répertoire de Clara Ward qu'Aretha reprend avec les maniérismes de son aînée, dans une démarche qui n'est pas exempte de naïveté, ainsi qu'elle le reconnaît elle-même : « C'est vrai que j'aimais beaucoup les disques de Miss [Clara] Ward. Je les avais appris par cœur pour être prête à lui succéder le jour où elle ne voudrait plus chanter ³⁷. »

Si Aretha adopte volontiers les mélismes de Clara, on entrevoit pourtant à travers ces interprétations une personnalité vocale annonciatrice du meilleur de sa période Atlantic, en particulier sur *While the Blood Runs Warm*.

Après un été 1956 passé avec le gospel show de son père, Aretha retourne brièvement au collège tout en continuant à chanter le week-end, une double vie à laquelle elle finit par renoncer quelques mois plus tard pour se consacrer uniquement au gospel jusqu'à la fin de la décennie, tandis que Big Mama prend soin de Clarence à Detroit. À force de sillonner l'Amérique, Aretha découvre au quotidien une réalité insoupçonnée. Une réalité riche en enseignements, mais aussi impitoyable qu'éreintante, dont son enfance bourgeoise l'avait préservée jusqu'alors.

Les premiers temps, c'est encore une enfant qui accompagne le Révérend dans ses pérégrinations, ainsi que l'illustre sa décision de s'acheter avec ses premiers cachets les patins à roulettes dont elle rêvait, ou encore cette anecdote rapportée par Zenas « Daddy » Sears, un disc-jockey vedette d'Atlanta : un soir où il agit en qualité de maître de cérémonies lors d'une prestation de C.L. Franklin dans sa ville, Sears oublie par mégarde de présenter la fille du Révérend qui se venge à la fin de la soirée en lui donnant un coup de pied dans les tibias.

La vie sur les routes, davantage encore que la maternité, va se charger de faire entrer Aretha dans la réalité crue du monde. Les heures interminables en voiture ou dans le bus de tournée, les nuits de sommeil que l'on rattrape comme on peut entre deux engagements, les vêtements semés ici et là faute d'avoir le temps de rassembler ses affaires, l'humiliation de la ségrégation, les motels miteux des grandes villes, sont le prix à payer pour quelques heures hebdomadaires de gloire sur scène.

« Vous savez, les huit ou dix heures de route quotidiennes pour arriver à l'engagement suivant, la faim qui vous tenaille parce que les restoroutes n'acceptent pas les Noirs, ça va un temps [38](#) », insiste Cecil Franklin à qui il arrivait de servir de chaperon à sa sœur en tournée. « Le circuit du gospel m'a aguerrie, confirme Aretha. Après les longs trajets, j'ai appris à pendre mes robes dans la salle de bains et faire couler l'eau chaude de la douche pour que la vapeur les défroisse. Il s'agissait d'être prête très tôt le dimanche matin pour passer à la radio avant de chanter à l'office [39](#). »

Sur la route, l'Amérique noire est une famille soudée. Au hasard des engagements, on y croise toute la fraternité des chanteurs de gospel, et Aretha rencontre plusieurs artistes de sa génération dont certaines feront par la suite carrière dans le show-business, comme elle. C'est le cas de Canzetta Staton qui écume dix ans durant cette *gospel road* avec sa sœur Maggie au sein des Jewel Gospel Singers avant de s'intégrer à l'univers soul sous le nom de Candi Staton ; c'est également celui de Mavis Staples dont la voix rauque fera plus tard la fortune des Staple Singers. « Mavis et moi avons grandi ensemble, à l'époque où l'on partait en tournée avec nos familles respectives. Elle avec les Staple Singers, moi avec mon père, Lucy Branch et Sammy Bryant. Nous nous sommes rencontrées un soir sur une petite route du Mississippi [40](#). »

Le cercle de ces rencontres ne se limite pas au seul univers gospel. Comme il existe un nombre limité de motels réservés aux Afro-Américains, en particulier dans le Sud, les mondes religieux et profane se croisent et se côtoient fréquemment, au point qu'Aretha devient presque blasée à force de fréquenter les plus grandes vedettes de l'époque : Nat « King » Cole aperçu dans un hôtel chic de Los Angeles, Bobby Bland croisé en Floride, Big Maybelle entendue dans un club de La Nouvelle-Orléans.

« Un soir chez Cecil [Franklin], j'ai vu débarquer le révérend Franklin et Aretha, de retour d'une tournée gospel. (...) Aretha avait l'air fatiguée, mais elle nous a rejoints », se souvient son ami d'enfance Smokey Robinson. « Devine un peu, me dit-elle. J'ai rencontré Fats Domino. – Fats Domino ! Wow ! Mais qu'est-ce qu'il faisait dans un gospel show ? – Tu sais, je ne croise pas que des chanteurs de gospel. Tu n'as pas idée de tout ce qui peut se passer en tournée, et la vie n'est

pas toujours rose 41.” »

La formule tient de l'euphémisme. En tournée, l'alcool, le sexe et les drogues plus ou moins dures font office de rêve lorsqu'il s'agit de tromper l'attente et l'ennui, et pas uniquement dans l'univers du rhythm & blues. Le fossé séparant le discours officiel de la pratique est parfois profond, ainsi que l'illustre l'exemple de O.V. Wright, dont l'addiction à l'héroïne remonte à son apprentissage gospel, ou bien encore celui de Professor Alex Bradford dont l'appétit homosexuel débridé n'a rien à envier à celui de Little Richard lors des orgies qui suivent les concerts. La promiscuité est d'ailleurs à l'origine de romances dont la plupart tournent court. Aretha a gardé le souvenir ému de ce jour où une conversation dans la chambre d'hôtel de Sam Cooke a bien failli se transformer en rendez-vous amoureux. Si l'honneur est resté sauf, d'après elle, c'est uniquement parce que C.L. Franklin, conscient de l'ingénuité de sa fille, est venu tambouriner à temps à la porte du soliste des Soul Stirrers. Cooke n'a pas donné la même version, affirmant volontiers à ses proches avoir séduit la fille du Révérend.

Rassuré par la présence de Lucy Branch et de Sammy Bryant qui ont la charge de veiller sur Aretha lorsque son frère Cecil n'est pas là, le révérend Franklin prend peu à peu l'habitude de voyager indépendamment du reste de son groupe. Après avoir fait l'acquisition en 1957 d'une somptueuse Cadillac Eldorado dont le confort limite la fatigue du reste de la troupe, il franchit le pas en se déplaçant presque systématiquement par la voie des airs. « Certaines tournées duraient longtemps, raconte-t-il. Il m'arrivait de prendre l'avion pour prêcher à Richmond [Virginie] le dimanche après-midi, de faire un sermon en Caroline du Nord le lendemain soir, d'être à Raleigh le mercredi et à Durham le vendredi. Je reprenais l'avion afin de retrouver mes fidèles à New Bethel le dimanche avant de rejoindre mon équipe à Atlanta la semaine suivante. Et pendant que je faisais la navette en avion, mon chauffeur sillonnait les routes en compagnie de mes chanteuses 42. »

Tandis qu'approche la fin de la décennie, le succès du révérend Franklin est à son comble. La New Bethel Baptist Church compte désormais plus de dix mille membres et il n'est pas rare que l'église soit trop petite pour accueillir les fidèles, auxquels se joignent souvent des visiteurs de passage à Detroit. En pareil cas, on installe sur Hastings des haut-parleurs permettant à la foule rassemblée devant le bâtiment de participer à l'office. Absorbé par ses activités pastorales, C.L. Franklin multiplie les déplacements et trouve à peine le temps de s'occuper de sa maisonnée, à présent installée dans une grande demeure début de siècle située au 7415 LaSalle Boulevard, dans les quartiers ouest. Il a eu beau engager une cuisinière à temps plein afin

d'assister Big Mama, chacun vit plus ou moins à son rythme chez les Franklin, et les deux filles aînées se retrouvent enceintes.

En âge de se marier, Erma régularise la situation avant de divorcer rapidement. Ce n'est pas le cas d'Aretha, qui n'a pas encore quinze ans le 22 janvier 1957 lorsqu'elle donne naissance à son deuxième fils qu'elle prénomme Edward, en hommage à son géniteur, Edward Jordan. Comme pour Clarence, elle a rencontré le père d'Eddie au skating de l'Arcadia ; sa naïveté a fait le reste. Cette fois encore, le Révérend accepte l'enfant comme un don de Dieu. Aurait-il d'ailleurs les moyens de rudoyer sa fille, à la veille de l'irruption chez lui, l'année de ses dix-huit ans, d'une certaine Carl Ellan Jennings, dont la famille découvre lors d'un conseil de famille extraordinaire, organisé à la hâte par le Révérend, qu'elle est la fille naturelle de ce dernier, née en 1940 de ses amours avec une paroissienne de douze ans ?

Mère de deux enfants, Aretha se voit plus que jamais contrainte de s'assumer seule. Cette nouvelle responsabilité l'incite d'ailleurs à se poser des questions sur son avenir. Le circuit gospel lui permet de gagner honorablement sa vie pendant que Big Mama s'occupe de ses deux fils, mais elle commence à ressentir le besoin de passer à autre chose, à un moment charnière de l'histoire de la musique afro-américaine.

L'avènement du rock'n' roll, cette aseptisation blanche du rhythm & blues noir qui envahit rapidement le paysage musical de l'Amérique moyenne, pousse les chanteurs des ghettos dans leurs derniers retranchements. Toujours en avance d'une mode sur le reste de la nation, l'Amérique noire est inconsciemment en train de donner naissance à la musique soul, carrefour obligé de la chanson populaire et de la véhémence du gospel. Au plus fort de ce que l'on a baptisé depuis son âge d'or, le gospel afro-américain parvient à un degré de sophistication vocale inconnu depuis la grande époque des spirituals à la fin du XIX^e siècle. Tout naturellement, c'est dans le creuset de l'église que la musique populaire noire va puiser son inspiration.

Cette tendance a été initiée dès la première moitié des années cinquante par Ray Charles ; au cours de la seconde partie de la décennie, on assiste à la montée en puissance du phénomène avec l'arrivée sur le marché de la chanson de transfuges de la sphère religieuse. La conversion la plus spectaculaire est indéniablement celle de Sam Cook, qui vend près de deux millions d'exemplaires de son premier enregistrement profane, *You Send Me*, avant de matérialiser ce changement de cap radical par l'adjonction d'un « e » à la fin de son patronyme.

You Send Me est un hit historique : entré sur les charts R&B et pop de *The Billboard* en octobre 1957, il occupe la tête des hit-parades noirs dès le 25 novembre, quinze jours avant de chasser *Jailhouse Rock*

d'Elvis Presley de la première place des classements pop. Au passage, Cooke devient le premier artiste afro-américain à placer simultanément un même titre tout en haut de ces deux hit-parades.

Il faut voir dans ce couronnement bien autre chose que la simple trahison d'un artiste vedette du gospel désireux de rencontrer un succès de grande ampleur. En marge de ses qualités artistiques incontestables, Sam Cooke « invente » la soul dans un sens qui déborde largement le cadre musical. Quand Ray Charles, familier d'un jazz purement laïc, se contente de s'inspirer de la grammaire musicale de l'église pour enrichir son répertoire, Cooke trouve sa légitimité dans la continuité même du gospel dont il transgresse les règles au moment précis où la communauté noire réclame sa part de *l'American dream* avec la lutte pour les droits civiques. De même que Martin Luther King Jr. et Malcolm X font de la religion l'instrument de la libération de leur communauté, Cooke en saisit la puissance évocatrice afin de mieux faire entendre la voix noire dans le concert de la pop généraliste américaine.

Cette transgression n'est pas du goût des Noirs les plus conservateurs qui crient au blasphème, mais on n'arrête pas le cours de l'histoire, et ce rhythm & blues nouvelle formule suscite de nombreuses vocations parmi les jeunes chanteurs afro-américains. C'est particulièrement vrai à Detroit où la jeune génération fédère son énergie autour de la personnalité charismatique d'un ancien ouvrier des usines Ford et frère de l'une des conquêtes du Révérend, Berry Gordy, occupé à jeter les bases de l'empire discographique Tamla/Motown.

Dans l'environnement d'Aretha, les modèles ne manquent pas, qu'il s'agisse de Pete Moore et de Smokey Robinson – deux proches de son frère Cecil qui tentent de réussir avec un ensemble vocal baptisé les Miracles –, de son ami Barrett Strong sur le point d'enregistrer *Money*, l'un des grands succès de 1960, ou encore d'Otis Williams qui cherche à percer au sein des Distant, quelques mois avant de fonder les Temptations.

Plus proche encore est l'exemple de sa sœur aînée Erma, âgée de vingt et un ans en 1959. La réputation de vocaliste d'Erma n'est plus à faire dans la région de Detroit depuis qu'elle a remporté un concours à la tête de son groupe, les Cleo-Patretts, avec à la clé quelques enregistrements pour la marque JVB de Joe Von Battle. Forte de cette initiation, Erma souhaite se lancer dans l'arène du rhythm & blues sur les conseils de Berry Gordy et de son associé Billy Davis qui vont jusqu'à lui offrir l'une de leurs compositions, *All I Could Do Is Cry*.

On a souvent dit que l'intention originale de Berry Gordy était de prendre sous contrat non pas Erma Franklin, mais Aretha. Cette dernière confirme son refus, expliquant que la toute nouvelle maison

de disques de Gordy, Tamla Records, ne lui semblait pas assez prometteuse : « Ils m'ont effectivement proposé un contrat, mais Papa et moi étions davantage intéressés par des maisons de disques plus officielles ⁴³. » En 1959, Tamla dispose d'une visibilité très limitée, et Gordy n'est encore qu'un modeste producteur parmi beaucoup d'autres. Cet épisode traduit néanmoins l'ambition d'Aretha, suffisamment convaincue de sa valeur pour refuser l'offre qu'on lui fait localement, espérant trouver mieux ailleurs. À l'inverse de sa sœur Erma qui préfère tenir que courir, elle prend modèle sur Sam Cooke dont la conversion au rhythm & blues a eu sur elle un effet décisif : « J'étais en admiration devant lui, et quand j'ai vu qu'il avait quitté le monde du gospel pour s'aventurer dans celui de la chanson, j'ai voulu imiter son exemple ⁴⁴. »

L'ascendant de Cooke sur Aretha n'est pas récent. Depuis qu'elle a découvert ce visage séraphique et cette voix céleste lors des offices de Pâques qui voyaient les Soul Stirrers se produire devant une foule dense sur la scène du State Fair Coliseum de Detroit, elle lui voue une admiration sans bornes. L'expression n'est pas galvaudée, puisqu'elle avoue avoir changé de marque de cigarettes uniquement pour imiter son exemple, à l'époque où ils écumaient ensemble le circuit gospel ; par la suite, elle a même boudé un temps les concerts de la nouvelle coqueluche du rhythm & blues après avoir appris son mariage en 1959.

Son désir d'imiter la démarche de Cooke se trouve conforté dès 1958 par l'insistance que met l'interprète de *You Send Me* à pousser Aretha sur cette nouvelle voie, conscient de son potentiel. L'adolescente n'ose pas aborder le sujet avec son père et c'est Cooke, profitant d'un passage à Detroit, qui suggère au Révérend de rendre à sa fille sa liberté de chanteuse. Dans un premier temps, C.L. Franklin refuse. « Je la trouvais trop jeune pour ça ⁴⁵ », se justifie le Révérend. À seize ans, Aretha a beau être doublement mère de famille, elle n'est pas encore autorisée à fréquenter le Flame Show Bar, principal nightclub de la communauté noire de Detroit où sont invitées toutes les vedettes du moment.

Le révérend Franklin finit pourtant par se rallier au désir d'Aretha qui explique : « Il ne m'a jamais empêchée de tenter ma chance dans la chanson, car il savait que l'église était de toute façon ancrée en moi très profondément ⁴⁶. » Avec cette largesse d'esprit qui le distingue de la plupart de ses collègues pasteurs et lui fait voir dans le religieux et le profane les deux faces complémentaires de l'âme afro-américaine, Franklin reconnaît volontiers que sa fille a toute sa place dans l'univers du rhythm & blues. « Tordant le cou au mythe selon lequel les prédicateurs refusent systématiquement que leurs enfants chantent autre chose que les louanges du Seigneur, C.L. a lui-même poussé

Aretha dans l'arène pop », insiste celui qui fera d'Aretha une star quelques années plus tard, Jerry Wexler. « Il faut bien reconnaître que le Révérend était un peu un pasteur pop lui-même, et qu'il vivait une existence assez rock'n' roll. Lorsque ses fidèles se sont offusqués de la trahison d'Aretha, le Révérend s'est empressé de remettre les pendules à l'heure 47. »

Wexler le dit fort justement, on a traditionnellement tendance à opposer chanson et religion dans la communauté noire, même s'il ne manque pas d'exemples dans l'histoire des Afro-Américains pour démontrer que la frontière entre les genres est artificielle. Davantage que les artistes, le public entretient ce flou en dansant au son d'un orchestre de rhythm & blues le samedi soir avant d'aller expier ses fautes à l'église le dimanche matin.

« Je n'ai jamais vu le moindre conflit entre le blues et le gospel, confirme le révérend Franklin. Personnellement, j'ai toujours aimé le blues. C'est vrai que certains fidèles voient le blues d'un très mauvais œil, mais c'est parce qu'ils ne comprennent pas à quel point le blues est partie intégrante de leur héritage culturel. Pour eux, le blues est exécrable et néfaste, tout simplement parce que personne ne leur a ouvert les yeux 48. »

Au début de 1960, lorsque Aretha exprime son envie de trouver son vrai public en marge du circuit gospel, c'est donc avec la bénédiction paternelle qu'elle part pour New York, capitale américaine du disque, à la veille de ses dix-huit ans.

1. August Meier et Elliott Rudwick, *Black Detroit and the Rise of the UAW*, New York, Oxford University Press, 1979, p. 14.

2. Jacques Demètre et Marcel Chauvard, *Voyage au pays du Blues 1959*, Paris, Clarb, 1994, p. 73.

3. *The Negro in Detroit*, rapport du Comité municipal interracial, 1926, cité dans B. J. Widick, *Detroit : City of Race and Class Violence*, Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 30.

4. Mark Bego, *Aretha Franklin – The Queen of Soul*, New York, St. Martin's Press, 1989, p. 12.

5. C.L. Franklin avec Jeff Todd Titon, *Give Me This Mountain*, Chicago, University of Illinois Press, 1989, p. 23.

6. *Ibid.*, p. 19.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, pp. 23-24.

9. James T. Jones, « Soul of the Queen », *Vanity Fair* (mars 1994).

10. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 23.

11. Viv Broughton, *Black Gospel*, Poole, Blandford Press, 1985, p. 98.

12. « Lady Soul : Singing It Like It Is », *Time* (28 juin 1968), p. 63.

13. La phrase *In God We Trust*, adoptée comme devise par les États-Unis en 1956, figura sur les billets américains dès l'année suivante.

14. Chapitre 32, verset 11.

15. Il s'agit des Psaumes 30, 33 et 81 de la Bible hébraïque, 29, 32 et 80 de la Vulgate.
16. C.L. Franklin avec Jeff Todd Titon, *Give Me This Mountain*, op. cit., p. 22.
17. *Ibid.*, p. 25.
18. B.B. King et David Ritz, *Blues All Around Me*, New York, Avons Books, 1996, p. 194.
19. C.L. Franklin avec Jeff Todd Titon, *Give Me This Mountain*, op. cit., p. 27.
20. Mark Bego, *Aretha Franklin – The Queen of Soul*, op. cit., p. 25.
21. James T. Olson, *Aretha Franklin*, Mankato, Creative Education, 1975, p. 10.
22. Smokey Robinson et David Ritz, *Smokey – Inside My Life*, Londres, Headline, 1989, p. 37.
23. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 11.
24. Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, New York, Welcome Rain, 2001, p. 189.
25. Sam n'adoptera le patronyme de Cooke (avec un « e » final) qu'au moment de son entrée dans l'univers profane du rhythm & blues.
26. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 50.
27. Anthony Heilbut, *The Gospel Sound*, New York, Limelight, 1985, p. 89.
28. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, London, Pan Books, 1985, p. 231.
29. Ted Fox, *Showtime at the Apollo*, New York, Quartet Books, 1985, p. 233.
30. Willa Ward-Royster et Toni Rose, *How I Got Over – Clara Ward and the World-Famous Ward Singers*, Philadelphie, Temple University Press, 1997, p. 100.
31. *Ibid.*, p. 192.
32. « Lady Soul : Singing It Like It Is », op. cit., p. 63.
33. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 39.
34. Peter Guralnick, *Sweet Soul Music*, New York, Harper & Row, 1986, p. 335.
35. Ce phénomène, très ancré dans la culture de l'Amérique noire, explique la méfiance qui a longtemps traversé la minorité afro-américaine à l'endroit de la pilule contraceptive et de la légalisation de l'avortement. Les mouvements conservateurs aussi bien que les organisations révolutionnaires – notamment les Black Panthers – s'opposaient avec virulence à toute notion de planning familial, les seconds parce qu'ils étaient persuadés d'être les victimes d'un complot du pouvoir visant à éliminer progressivement leur communauté par le contrôle de sa démographie.
36. Extrait d'un article paru dans *Essence* (décembre 1973), cité dans le livret du coffret « Aretha Franklin – Queen of Soul », Rhino 71063, pp. 36-37.
37. Phyl Garland, « Aretha Franklin – Sister Soul », *Ebony* (octobre 1967), p. 47.
38. « Lady Soul : Singing It Like It Is », op. cit., p. 63.
39. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 78.
40. Monologue d'Aretha Franklin en introduction de *Oh Happy Day* sur l'album « One Lord, One Faith, One Baptism », Arista 8497.
41. Smokey Robinson et David Ritz, *Smokey – Inside My Life*, op. cit., pp. 47-48.
42. C.L. Franklin avec Jeff Todd Titon, *Give Me This Mountain*, op. cit., p. 27.
43. David Ritz, notes de pochette de l'album d'Aretha Franklin « The Queen in Waiting », Columbia 508621, p. 15.
44. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, op. cit., p. 48.
45. Daniel Wolff, *You Send Me – The Life & Times of Sam Cooke*, New York, Quill, 1995, p. 233.
46. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, op. cit., p. 232.
47. Jerry Wexler avec David Ritz, *Rhythm and the Blues – A Life in American Music*, op. cit., p. 206.
48. Franklin C.L. avec Jeff Todd Titon, *Give Me This Mountain*, op. cit., p. 5.

Chapitre II

La période columbienne (1960-1966)

Lorsqu'elle arrive à New York au début de 1960, Aretha Franklin engage un pari sur l'avenir qui ne manque pas d'audace. Ses années d'apprentissage dans l'ombre de son père constituent une assise solide sur laquelle bâtir sa carrière de chanteuse, mais la transition du gospel au rhythm & blues est loin d'être une garantie de succès, malgré l'exemple porteur de Sam Cooke qui renforce encore son emprise sur le show-business en intégrant les rangs de la première maison de disques d'Amérique, RCA Victor, le 6 janvier de cette année-là. Il suffit de voir avec quelle méfiance le milieu religieux noir américain considère toujours le monde de la chanson à l'aube du XXI^e siècle pour mesurer l'ampleur du défi qu'entendait relever Aretha un demi-siècle plus tôt.

Aux réflexes de résistance de ce milieu traditionnellement conservateur s'ajoutent d'autres obstacles susceptibles de réduire les ambitions d'artistes décidés à élargir leur horizon musical. Le monde du gospel n'est que modérément lucratif, mais il est suffisamment solidaire pour assurer une stabilité minimale à ses interprètes, ce qui n'est pas le cas du show-business où la concurrence se trouve exacerbée par des enjeux financiers élevés. De même, c'est une chose d'entrer en communion avec un auditoire qui partage les mêmes valeurs spirituelles que ses chantes, c'en est une autre de séduire un grand public aux attentes parfois contradictoires. Tous les habitués de la scène le confirmeront, la chanson est un métier polymorphe dans lequel il faut savoir s'adapter, selon que l'on se produit seul dans l'intimité d'un club, ou bien dans le cadre plus anonyme d'une salle de concert en partageant l'affiche avec d'autres.

Pour prendre la mesure du risque qu'encourt Aretha en renonçant à chanter Dieu, il suffit d'observer l'exemple de Jackie Verdell, l'une de ses meilleures amies qui s'émancipe du giron des Davis Sisters à peu

près au moment où la fille du révérend Franklin fait ses débuts à New York. Pour avoir trahi la cause de l'Église, Verdell ne verra jamais sa carrière profane décoller, et elle aura toutes les peines du monde à retrouver une place dans un univers qui vante la clémence divine en oubliant trop souvent de pratiquer le pardon au quotidien.

Le meilleur atout d'Aretha est peut-être de disposer d'un modèle. Sa chanteuse préférée, Dinah Washington, a suivi une voie comparable à la sienne quinze ans auparavant ; née en Alabama, elle a émigré très jeune vers le Nord industriel et s'est épanouie dans le giron de l'Église pour ensuite devenir la « Reine du blues » en rejoignant l'orchestre de Lionel Hampton en 1943. Avec des créations fortement teintées de gospel, cette héritière de Bessie Smith annonçait la révolution soul dès les années quarante en conjuguant le divin et le profane, la ferveur sacrée du monde des chorales religieuses et la salacité affirmée du blues, une combinaison détonante que souligne sa diction impeccable habillée d'un soupçon de vulgarité gouailleuse.

La bourgeoisie noire de son temps, choquée par la façon dont Dinah dénature le gospel qu'elle a longtemps pratiqué avec les Sallie Martin Singers, s'offusque de la facilité avec laquelle elle s'intègre à la famille du rhythm & blues et l'accuse de trahir ses origines au profit du mauvais goût et de l'argent facile ; à l'inverse, le grand public des ghettos ne cache pas son admiration pour cette interprète d'une rare conviction qui s'approprie les grands classiques de la variété américaine et de la musique country afin de les adapter aux goûts et aux besoins de son auditoire.

Pendant quinze ans, Dinah Washington est restée l'un des secrets les mieux gardés de la communauté noire avec une longue litanie de succès dont *Evil Gal Blues* (1944), *Am I Asking Too Much* (1948), *Baby Get Lost* (1949), *I'll Never Be Free* (1950), *Cold, Cold Heart* (1951) et *Trouble in Mind* (1952) sont les plus connus. Adolescente, Aretha a suivi avec passion la carrière de cette amie de son père, régulièrement reçue chez les Franklin lors de ses passages à Detroit. Si les enfants du Révérend sont les bienvenus lors des thés réunissant les dames patronnesses de New Bethel le dimanche après-midi, les réceptions arrosées des soirs de semaine sont réservées aux seuls adultes, ce qui n'empêche pas Aretha de se cacher dans l'escalier avec l'espoir d'entrevoir les célébrités qui fréquentent le salon de son père. C'est ainsi qu'elle se souvient d'avoir entraperçu Dinah Washington un soir où la Reine du blues, un peu éméchée, se faisait reconduire précipitamment par son chevalier servant du jour, un certain Ted White.

Fêtarde et mangeuse d'hommes – elle a été mariée neuf fois à huit hommes différents, ayant épousé deux fois l'un de ses maris –, Dinah est l'une de ces stars dont le train de vie et le franc-parler font les gros

titres de la presse populaire afro-américaine. Depuis son association avec le producteur Clyde Otis à la fin des années cinquante, sa carrière s'affranchit du cadre exigu de la communauté noire et son nom s'inscrit sur les hit-parades généralistes pop du magazine *The Billboard*, signe qu'elle touche enfin l'Amérique moyenne. Après *What a Difference a Day Makes*, un best-seller diffusé sur toutes les radios au printemps 1959, c'est au tour de son duo avec le chanteur de charme Brook Benton, *Baby (You've Got What It Takes)*, de conquérir l'Amérique au début de 1960, précisément au moment où Aretha Franklin arrive à New York accompagnée de son père, des rêves plein la tête.

C.L. Franklin commence par installer sa fille au YWCA de la 38^e Rue à Manhattan, archétype de l'institution chrétienne dont les pensionnaires sont censés trouver, dans un cadre moralement irréprochable, confort et réconfort. Le second n'est pas de trop pour Aretha qui a dû laisser ses deux fils à la garde de sa grand-mère à Detroit et qui ne connaît quasiment personne dans la première ville d'Amérique. Sous la tutelle d'un père qui prend visiblement très au sérieux l'avenir artistique de sa fille, Aretha est tout d'abord présentée à Phil Moore, arrangeur et professionnel du disque émérite qui recommande à la jeune chanteuse de réaliser une maquette avant d'entamer la tournée des principales maisons de disques.

Le cornac chargé de cette mission s'appelle Major « Mule » Holley. Originaire de Detroit, ce contrebassiste de talent a longtemps accompagné le pianiste Oscar Peterson, ami personnel de C.L. Franklin, avant d'opter pour un statut de musicien free-lance, monnayant ses services auprès d'un véritable *who's who* du jazz allant de Coleman Hawkins à Woody Herman. Holley connaît parfaitement le milieu musical new-yorkais, et il conduit Aretha dans le petit studio de Jo King où elle enregistre une poignée de standards, parmi lesquels *My Funny Valentine* des spécialistes de la comédie musicale Rodgers et Hart.

Le hasard veut qu'au même moment Jo King décide d'aider un auteur-compositeur aguerri nommé Curtis Lewis. Ce dernier cherche par tous les moyens à faire décoller sa carrière ; à une époque où le métier du disque est encore très segmenté, la réussite d'un auteur dépend principalement de sa capacité à convaincre artistes et producteurs d'enregistrer son répertoire. L'arrivée de cette provinciale de dix-huit ans, fan avouée de Dinah Washington, est l'occasion rêvée pour Lewis de faire réaliser à bon compte une nouvelle maquette de sa composition *Today I Sing the Blues*, dans un registre plus profond que les versions qui en ont déjà été enregistrées par Helen Humes et Sam Cooke. Il suffit d'ailleurs de dire à la jeune Aretha que Cooke a mis

Today I Sing the Blues au programme de son album « Encore » un an et demi plus tôt pour qu'elle s'exécute docilement.

Curtis Lewis entreprend aussitôt de contacter les maisons de disques. Davantage que le talent d'Aretha, c'est la qualité de sa composition que Lewis met en avant, mais son plan tourne court lorsque l'un des cadres de la firme Columbia, John Hammond, est frappé par la voix de cette chanteuse inconnue. « Un jour débarque dans mon bureau un compositeur noir, armé d'une maquette de plusieurs de ses chansons, raconte Hammond dans ses Mémoires. La quatrième a tout de suite attiré mon attention (...). Il s'agissait de *Today I Sing the Blues*, interprété par une jeune femme s'accompagnant au piano. (...) Elle s'appelait Aretha Franklin, et dès la première écoute, sur cette maigre maquette censée vendre la chanson davantage que la chanteuse, j'ai entendu l'interprète de jazz la plus formidable depuis Billie [Holiday]. J'ai immédiatement souhaité la prendre sous contrat pour Columbia 1. »

La comparaison avec Billie Holiday, l'une des voix historiques du jazz, pourrait paraître exagérée si elle n'émanait du découvreur de Lady Day en personne. John Hammond est lui-même l'un des personnages les plus surprenants de ce milieu atypique. Issu de la haute bourgeoisie anglo-saxonne protestante, Hammond est l'arrière-petit-fils de Cornelius Vanderbilt, magnat de l'acier dont la fortune considérable s'est bâtie au rythme des lignes de chemin de fer de l'Amérique pionnière. Il a grandi dans le New York des années 1910 dans une maison de cinq étages nantie de seize salles de bains, de deux ascenseurs et d'une salle de bal grande comme un hall de gare, servi par plusieurs dizaines de gouvernantes, de valets de pied et autres chauffeurs de maître.

La mère de Hammond, elle-même fille d'un roi de l'ameublement, est une maman à l'affection débordante qui lui inculque les principes chrétiens les plus stricts. Cette championne des ligues de tempérance qui vont conduire l'Amérique à voter le 18^e Amendement instaurant la prohibition est aussi une âme artistique sensible qui transmet à son fils le goût de la musique.

La vie de Hammond bascule le jour où il découvre, adolescent, que les musiciens de jazz et les chanteuses de blues dont il collectionne les 78-tours sont noirs. Cette révélation déclenche chez lui un réflexe passionnel pour tout ce qui est afro-américain, une réaction parfaitement symbolique de l'esprit de révolte qui l'anime. Ses penchants anticonformistes lui font refuser en bloc l'ostentatoire et le factice, et il s'appuie désormais sur la fortune familiale pour battre en brèche les principes capitalistes profondément inégalitaires sur lesquels sa caste assied depuis longtemps sa puissance dominatrice.

Pour ce contestataire avant l'heure, dont l'idéalisme un brin anarchiste ne s'appuie ni sur le communisme dont il doute ni sur le christianisme de son enfance dont il doute plus encore, la musique noire est une religion à laquelle il sacrifie tout, fréquentant presque quotidiennement Harlem où il découvre Bessie Smith sur la scène du Lafayette Theater et Louis Armstrong dans la fosse d'orchestre du Savoy Ballroom.

Ses parents tentent bien de l'écarter de cette passion dévorante en acceptant de le voir s'abaisser à devenir journaliste, mais, au lieu de consacrer ses efforts à la rédaction du carnet mondain WASP ², Hammond s'applique à dénoncer le génocide culturel des Amérindiens et brave littéralement la mort pour filmer à vingt ans la violence insoutenable avec laquelle on mate, dans le Kentucky, les mineurs grévistes de l'Amérique en crise. Dans le registre musical, il rédige des articles à la gloire de ses musiciens de jazz préférés, passe de l'écriture à la radio, puis à la production à une époque où tout reste à inventer dans l'univers des musiques noires.

Par amour pour les enregistrements de Bessie Smith, c'est à la Columbia qu'il propose d'enregistrer Garland Wilson, un pianiste noir américain que Hammond, originaire d'un milieu où il est inconvenant de parler d'argent, rémunère en lui offrant une montre en or. Homosexuel notoire, Wilson exhibe partout ce cadeau somptueux qui vaudra longtemps à Hammond une réputation trouble dans un pays où l'homosexualité est encore considérée comme une déviance. Mais Hammond est jeune et il apprend vite. Encouragé par le succès de ses enregistrements de Teddy Wilson, il connaît la gloire avec Benny Goodman, un jeune clarinettiste du ghetto juif de Maxwell Street à Chicago dont il fait le roi du swing ; accessoirement, Goodman va devenir son beau-frère en épousant sa sœur Alice.

Tout juste âgé de vingt-trois ans en 1933, Hammond a fait valoir la finesse de son oreille musicale en révélant le génie d'une jeune vocaliste de dix-huit printemps. Lorsqu'il la découvre dans un club de Harlem, Billie Holiday le subjugué d'emblée en recréant avec sa voix le lyrisme de la trompette d'Armstrong. Hammond est prêt à tout pour la faire connaître, et il va jusqu'à l'enregistrer avec Benny Goodman, brisant du même coup le tabou de la ségrégation dans le métier du disque où il est sacrilège de faire cohabiter des artistes noirs et blancs. Le succès inattendu de cette combinaison inédite lui donne les moyens de poursuivre sa route avec Bessie Smith, plongée par la crise économique dans l'anonymat, dont il ressuscite brièvement la carrière en studio. Par la suite, c'est avec Count Basie, Lester Young et Charlie Christian que Hammond trouve définitivement sa légitimité, en attendant de lancer la mode du boogie-woogie dans les milieux branchés de l'Amérique blanche au cours des années de guerre.

Cette affinité profonde avec l'art musical noir américain n'est pas sans lui poser de problèmes à l'heure du maccarthysme. Hammond est soupçonné de sympathies communistes au tournant des années cinquante, une accusation dont il se défait par une pirouette, l'habileté rhétorique de cet ancien élève de Yale dépassant de beaucoup les capacités intellectuelles de ses contradicteurs. Cet esprit indépendant n'a d'ailleurs pas que des amis dans le monde artistique où l'on attribue volontiers à ses origines son autoritarisme et sa suffisance affichée à l'endroit de tous ceux qui ne partagent pas ses goûts musicaux. En 1959, à la veille de sa rencontre avec Aretha Franklin, Hammond est de retour chez Columbia après un hiatus de quinze années qui l'a vu proposer ses services à d'autres, en particulier Majestic et Mercury. Il est redouté d'une majorité des professionnels de cette filiale du groupe CBS qui ont de la production une conception nettement plus emphatique que la sienne, et l'on attend de lui avant tout qu'il découvre de nouveaux talents, dans tous les domaines.

Le renouveau de la vague folk lui donne l'occasion de prendre sous contrat Pete Seeger, figure emblématique de cette intelligentsia de gauche new-yorkaise à laquelle il appartient lui-même, et il débusquera bientôt dans un club de Greenwich Village un jeune barde nommé Robert Zimmerman qui se fait appeler Bob Dylan. Le jazz reste toutefois son pré carré et l'arrivée inopinée d'Aretha dans son existence lui fait l'effet d'une source de Jouvence. Vingt-sept ans après Billie Holiday qui avait exactement le même âge lorsqu'il l'a découverte, l'histoire semble bégayer en lui envoyant cette très jeune chanteuse de blues au passé déjà chargé. Les deux artistes n'ont sans doute pas le même vécu, mais on trouve chez elles une même fatalité de la domination masculine qui confère à leur regard artistique un réalisme comparable.

L'écoute de la maquette apportée par Curtis Lewis est, à ce titre, très édifiante. Quand un interprète de la trempe de Sam Cooke donnait de *Today I Sing the Blues* une lecture anodine, Aretha met en lumière toute sa réalité dramatique. Sans doute à la déconvenue de Curtis Lewis, Hammond demande à ce dernier de lui donner les coordonnées de la chanteuse et profite du prochain passage d'Aretha au 1697 Broadway, l'adresse du studio de Jo King, pour faire sa connaissance : « [Jo King] m'a dit : "Je sais que vous vous intéressez à Aretha Franklin. Si vous souhaitez la voir, elle sera à mon studio aujourd'hui 3" », écrit Hammond.

Cette entrevue confirme les espérances du producteur qui propose immédiatement à Aretha un contrat d'enregistrement avec Columbia. Cette hâte, en partie motivée par l'enthousiasme de ce professionnel convaincu d'avoir déniché la nouvelle Lady Day, s'explique également

par l'intérêt que semble manifester RCA pour la jeune femme. À l'insu d'Aretha, Sam Cooke plaide ardemment sa cause au même moment auprès des dirigeants de RCA dont il est depuis peu le principal artiste de rhythm & blues. Soucieux de couper l'herbe sous les pieds du principal concurrent de Columbia, Hammond obtient carte blanche de sa direction et sollicite le soutien de C.L. Franklin qui donne son accord, sensible aux arguments sonnants et trébuchants de Hammond : « L'intérêt de RCA Victor m'a suffi à convaincre Columbia de lui proposer un taux de royalties élevé ainsi qu'une petite avance, ce qui était inhabituel pour une artiste inconnue ⁴ », raconte le producteur.

Le révérend Franklin est également sensible à la réputation bourgeoise de la Columbia, qui se démarque de l'image plus adolescente de RCA. Quand la seconde a mis son savoir-faire au service des bardes de la jeune génération dont Elvis Presley est l'archétype, Columbia est la patrie du répertoire symphonique, des comédies musicales de Rodgers & Hammerstein, du gospel de Mahalia Jackson, du jazz sophistiqué de Duke Ellington, des bluettes de Doris Day, ou encore des roucoulandes de Johnny Mathis.

Au tout début de 1960, lorsque Aretha signe un contrat d'exclusivité qui va lier sa destinée à celle de la première maison de disques des États-Unis pendant six années, elle s'engage sur la voie convenue d'un registre sage, adapté au public mûr des classes supérieures. « J'ai appris par la suite que Sam Cooke avait tout fait pour que je signe chez RCA, confirme l'intéressée. Si je l'avais su, j'aurais probablement été avec lui. Sam était irrésistible, mais Columbia a réagi en premier, et surtout Columbia était un label international, ce qui nous intéressait en priorité avec mon père ⁵. »

L'histoire ne s'écrit qu'une seule fois, et il est vain de se demander ce qu'il aurait pu advenir d'Aretha si RCA s'était montré le plus rapide. Il ne fait pourtant guère de doute que, placée sous la tutelle d'un mentor aussi conscient de son potentiel que Sam Cooke, sa carrière aurait pris une direction plus proche des préoccupations de sa communauté d'origine. À l'inverse, Hammond, obnubilé par la comparaison avec Billie Holiday qui vient de disparaître quelques mois plus tôt, entend clairement faire de sa nouvelle Galatée une interprète de jazz susceptible de plaire en priorité au public des acheteurs d'album : « Je savais exactement comment je voulais l'enregistrer, veillant à mettre en valeur ses racines gospel tout en lui confiant des compositions susceptibles d'attirer la clientèle des amateurs de jazz. Aretha s'est fait connaître par la suite dans le rhythm & blues, mais ça ne m'intéressait guère à l'époque, et Columbia pas davantage ⁶. »

Le contraste entre Columbia et RCA est flagrant dans ce domaine.

Pour avoir inventé en 1948 le 45-tours, un support largement supérieur au 78-tours d'un point de vue technique et acoustique, RCA s'est rapidement imposé comme le partenaire de prédilection de la génération rock'n' roll. Columbia a concurrencé l'invention du 45-tours en mettant au point, également en 1948, le microsillon 33-tours, un procédé révolutionnaire qui permet d'allonger considérablement la durée d'écoute du disque. Cet avantage industriel a permis à la compagnie de devenir leader sur le marché discographique en terme de chiffre d'affaires ; s'il se vend davantage de 45-tours dans l'absolu, la rentabilité de l'album est bien supérieure. Les brevets des deux supports se sont universalisés très rapidement, mais cette différence culturelle majeure dans les choix industriels respectifs des deux géants du disque américain explique la propension de Columbia à mettre l'accent sur le 33-tours Long-Playing quand RCA utilise prioritairement le *single* comme cheval de Troie.

À terme, Aretha Franklin va faire les frais de cette politique en se coupant de son public d'origine, traditionnellement plus concerné par le 45-tours que par l'album, sans pour autant trouver ailleurs un auditoire captif. En attendant, elle est aussi fière de se trouver sous contrat avec la première firme discographique du pays que Hammond est heureux de l'avoir « révélée », même si Aretha récusé cette notion dans son autobiographie avec une impétuosité qui en dit long sur l'admiration qu'elle voue à son père : « On a généralement écrit que Hammond m'avait découverte, mais c'est Papa qui a vu le premier que j'avais du talent, et c'est Papa qui m'a révélée le premier au public du gospel avant de me préparer amoureusement à faire carrière dans la chanson 7. »

Cette différence d'appréciation n'est pas à l'ordre du jour lorsque John Hammond organise une réception au Village Vanguard de Greenwich Village au cours de l'été 1960, en présence du révérend Franklin. Officiellement, il s'agit de présenter sa nouvelle recrue à la presse ; de façon accessoire, le producteur entend tester la compatibilité artistique de sa chanteuse avec son autre poulain du moment, le pianiste de jazz Ray Bryant, lui aussi fils de pasteur. Les musiciens invités se succèdent sur scène de manière informelle, et la rencontre de Bryant avec Aretha est suffisamment concluante pour envisager de les réunir en studio.

La première séance d'enregistrement se déroule dans les studios CBS de la 30^e Rue le 1^{er} août 1960, après quelques répétitions. John Hammond, qui en assure comme de juste la direction artistique, opte pour une atmosphère d'improvisation telle qu'il les aime et enregistre en direct, sans rajout, faisant appel à des musiciens de jazz triés sur le volet : le contrebassiste Bill Lee – père du cinéaste Spike Lee –, le

tromboniste Tyree Glenn qui a longtemps travaillé dans l'orchestre de Duke Ellington, ou encore Osie Johnson, un batteur très demandé sur la scène new-yorkaise pour la puissance de sa pulsation, Aretha ayant insisté sur la présence d'un rythmicien solide.

De manière significative, Hammond évite en règle générale de faire asseoir Aretha au piano, contribuant à donner à ces faces une coloration esthétisante et légèrement guindée qui tranche avec son désir affiché de mettre en valeur le passé gospel de son artiste ; et si l'on peut entendre la voix de Paul Owens sur *Love Is the Only Thing*, c'est surtout parce que le soliste des Swan Silvertones est à l'époque le petit ami de la chanteuse. Loin de se plaindre de la direction cabaret-jazz prise par Hammond, Aretha force même le trait en insistant pour donner sa lecture personnelle de *Over the Rainbow*, chanson phare du *Magicien d'Oz* rendue célèbre par Judy Garland.

Cette séance initiale est particulièrement réussie du point de vue de Hammond. Il est vrai qu'elle a fait naître un moment d'une rare beauté avec *Today I Sing the Blues*, et l'on ne s'étonnera pas que ce titre soit sélectionné par ses soins lorsqu'il s'agit de publier, à la fin de l'été, un 45-tours en avant-première de l'album afin de tester le potentiel de la chanteuse.

Le résultat, très contrasté, ne se fait pas attendre. Dès la fin du mois d'octobre, *Today I Sing the Blues* trouve sa place dans les classements R&B de l'Amérique noire pour achever sa course quelques semaines plus tard dans le Top 10. Dans le même temps, la chanson brille par son absence sur les hit-parades pop, illustration du désintérêt profond du grand public américain.

Pour John Hammond qui n'a jamais voulu faire d'Aretha une vedette du rhythm & blues, ce succès en demi-teinte est la confirmation que la chanteuse a un potentiel, mais qu'il est mal canalisé. Entre le 17 novembre 1960 et le 10 janvier 1961, au cours des quatre autres séances nécessaires à l'enregistrement de l'album « Aretha (With the Ray Bryant Combo) », Hammond rectifie le tir en mettant l'accent sur des standards – *It Ain't Necessarily So* des frères Gershwin – et des compositions ancrées dans le répertoire de la variété de ce début des années soixante, à l'image de *Won't Be Long* et *Maybe I'm a Fool* de J. Leslie McFarland. Enfin, plus enclin que jamais à souligner la filiation entre Aretha et Billie Holiday, Hammond ne peut s'empêcher de lui confier *Who Needs You*, l'une des compositions de Lady Day.

En dépit de ce recentrage, la manœuvre échoue. On ne se détache pas du jour au lendemain – et encore aurait-il fallu qu'Aretha le veuille – de la fougue émotionnelle de l'église, et *Won't Be Long*, une complainte amoureuse passe-partout qui respirerait la banalité chez toute autre, prend des allures d'hymne dans la voix de la fille du

révérend Franklin. On assiste bien à un léger frémissement dans le Hot 100 pop, mais c'est à nouveau sur les ondes des stations de radio des ghettos que la chanson fait mouche, se hissant à la septième place des hit-parades afro-américains. Au moment où la jeunesse des États-Unis, électrisée par l'élection toute récente du président John F. Kennedy, danse le twist et se fédère autour du sentimentalisme mutin de Connie Francis, la gospel-soul sans concession d'Aretha Franklin n'a guère de chance de trouver un public élargi.

Le service de presse de Columbia fait pourtant son possible pour donner d'Aretha l'image d'une jeune Américaine modèle et racialement apatride, « experte en natation et en équitation, qui aime son bébé chien Miami, la haute couture française, Chopin et Duke Ellington ⁸ », comme on peut le lire sur le communiqué diffusé à la publication de l'album en mars 1961. À défaut d'en faire instantanément une chanteuse pop, John Hammond se rassure en constatant que les lecteurs du magazine de jazz *Down Beat* le suivent dans son intuition en discernant à sa chanteuse le titre de « Nouvel espoir féminin » à la fin de l'année.

Dans l'intervalle, Aretha a besoin d'aide pour gérer les demandes d'engagements qui se bousculent depuis le début de l'année. Sur les conseils de son père, elle choisit comme manager Jo King, celle-là même qui a surveillé la réalisation de sa maquette quelques mois plus tôt. Cette femme d'origine sicilienne ne tarde pas à découvrir une Aretha dont elle ne soupçonnait pas la maturité : « Elle avait déjà vécu des choses que peu de gens ont l'occasion de connaître dans leur vie. Les trois premiers mois, j'ai cru avoir affaire à une gamine de dix-huit ans à peine émancipée. D'un seul coup, le voile s'est déchiré et j'ai découvert une femme authentique qui en savait plus que moi sur les hommes, l'alcool et le reste ⁹. »

Jo King a conscience que cette maturité ne suffit pas sur scène, où Aretha se comporte à ses débuts en jeune fille réservée. L'école du gospel lui a appris l'exaltation, une attitude qui n'a pas sa place dans les clubs de jazz feutrés où King la programme. Obéissant aux règles édictées par Mitch Miller, l'un des pontes de Columbia bien connu de l'Amérique moyenne pour son émission *Sing-Along-with-Mitch* – sorte de karaoké avant l'heure, diffusé sur le petit écran à une heure de grande écoute –, Aretha fréquente assidûment l'école du spectacle de sa maison de disques. Elle passe entre les mains de Cholly Atkins, un danseur de claquettes et chorégraphe de talent qui connaîtra son heure de gloire peu après en enseignant l'art d'occuper la scène à toutes les grandes stars du label Motown. Une série de photos prises lors des cours particuliers d'Atkins montrent une Aretha gauche dans son justaucorps noir, empêtrée devant son micro, répétant avec une

bonne volonté juvénile les mouvements que lui indique son chorégraphe dans le cadre miteux d'une salle de gymnastique de l'immeuble CBS sur la 54^e Rue.

Ces cours, tout comme ceux reçus d'un professeur de maintien qui lui apprend à marcher la tête droite en lui posant un livre sur le crâne, lui sont utiles dans la mesure où elle comprend enfin que la scène est un métier avec ses règles et ses conventions, après s'être contentée, tout au long de son adolescence, de se fier à son intuition. Sous la direction de sa répétitrice de chant Leola Carter, elle apprend même que la voix ne trouve pas nécessairement sa meilleure dynamique au niveau des poumons ; après des années passées à compter uniquement sur son souffle, elle s'efforce de maîtriser des techniques qui lui étaient inconnues. De même, elle prend des leçons de piano afin de mieux maîtriser certaines progressions harmoniques, et discipline au passage sa pratique du jazz instrumental.

Cet apprentissage a beau prouver son utilité lorsqu'elle monte sur scène, Aretha a du mal à comprendre pourquoi sa notoriété toute neuve ne se traduit pas par une amélioration immédiate de son quotidien. Avec des critiques positives dans la presse jazz et deux titres dans la liste des meilleures ventes sur le marché afro-américain, les engagements se multiplient, mais ses revenus ne suivent pas. À tort ou à raison, Jo King lui explique qu'une fois remboursés tous les frais engagés pour le développement de sa carrière, il ne reste rien, ou presque.

Aretha est pourtant à l'affiche des principaux clubs de jazz du pays, de Chicago à Los Angeles. On lit même son nom sur le fronton de l'Apollo de Harlem, qu'elle fréquente régulièrement comme spectatrice depuis son arrivée à New York et où elle a toujours rêvé de se produire depuis l'époque où elle participait avec son père aux *Gospel Caravans* de l'animateur de radio Thurman Ruth. Pour le show-business afro-américain dans son ensemble, l'Apollo tient davantage du temple que de la simple salle de concert, ainsi que l'exprime fort bien Al Green : « Pour n'importe quel artiste noir (...) depuis l'âge d'or du jazz jusqu'à l'ère hip-hop, l'Apollo est tout à la fois La Mecque, Jérusalem et la Terre promise. (...) Je me suis produit dans des endroits qui contiendraient facilement douze fois l'Apollo, j'ai chanté devant des rois et des présidents, mais savoir que mon nom s'est inscrit sur cette façade est un souvenir incomparable. L'Apollo, c'est notre Terre sainte [10](#). »

Affirmer que plus de carrières se sont faites et défaites à l'Apollo que n'importe où ailleurs relève sans doute du cliché, c'est néanmoins la stricte vérité. L'Amateur Night de l'Apollo a lancé aussi bien Ella Fitzgerald et Sarah Vaughan que Billy Ward et ses Dominoes, Frankie Lymon, James Brown, les Shirelles, King Curtis et, par la suite, Wilson

Pickett et Gladys Knight. Ce théâtre situé au 253 West de la 125^e Rue, l'artère qui fait battre le pouls de Harlem, s'est imposé à partir de 1934 comme la première scène de l'Amérique noire, avec son auditorium luxueux, ses décors extravagants et sa programmation prestigieuse. L'Apollo propose chaque semaine une trentaine de représentations, dont la célèbre *Amateur Hour* du mercredi soir qui voit une dizaine de participants se disputer les faveurs d'un public particulièrement exigeant. Si Bill Kenny des Ink Spots et Ruth Brown doivent leur carrière à ce radio-crochet hebdomadaire, bien d'autres vocations se sont brisées sur ces mêmes planches.

La ferveur des habitués de l'Apollo a été immortalisée sur des enregistrements mythiques dont l'album « Live at the Apollo » de James Brown reste l'archétype. « Le rythme à l'Apollo était éprouvant, explique Brown. On arrivait à dix heures le matin parce que le premier show était à onze heures, et on donnait jusqu'à six ou sept spectacles par jour. On mangeait là-bas, on dormait là-bas et quand on n'était pas sur scène, on répétait. Le public était féroce (...) et il fallait s'efforcer d'être le meilleur, et surtout faire mieux que celui qui passait après vous 11. »

L'une des forces de la direction de l'Apollo est d'avoir toujours su s'adapter aux exigences et aux goûts du public. Après l'ère du swing et celle du rhythm & blues, Sam Cooke, Ray Charles et les Impressions initient le théâtre de la 125^e Rue aux rythmes de la soul émergente. C'est d'ailleurs Sam Cooke qui partage l'affiche avec Aretha lorsqu'elle y effectue ses débuts en février 1961, quelques jours avant la sortie de son premier album Columbia. John Hammond lui-même a poussé Frank Schiffman, le tout-puissant directeur de l'Apollo, à programmer sa jeune chanteuse, mais la manœuvre est prématurée car Aretha n'est pas prête : « J'ai forcé la main de Frank Schiffman qui a en fin de compte accepté de l'engager uniquement sur la lancée de ses deux succès. Les deux premiers jours, elle n'est même pas venue et Schiffman m'en a toujours voulu 12. » Tétanisée à l'idée d'affronter le public de Harlem, trop habituée à rester assise derrière son piano, à l'église comme en club, Aretha dévoile déjà le sentiment d'insécurité qui la pousse à se replier sur elle-même. Elle finit par monter sur la scène de l'Apollo à contrecœur, mais donne la triste impression d'être figée dans ce lieu où il faut au contraire forcer la note spectaculaire si l'on veut séduire.

L'autre vedette du show, Little Anthony, fait entrer en transe le public de l'Apollo lorsqu'il termine son numéro à genoux, des larmes de crocodile plein les yeux pour mieux crédibiliser les paroles de *Tears on My Pillow*, l'énorme succès qui l'a fait connaître deux ans et demi plus tôt. Sans aller jusqu'à de telles extrémités, Sam Cooke prend Aretha à part et lui conseille de se laisser aller un peu, ce qu'elle a le

plus grand mal à faire. Le traumatisme est tel pour elle qu'elle ira jusqu'à affirmer dans ses Mémoires n'avoir jamais pu se produire à l'Apollo à cette époque, faute de hits ¹³.

Sam Cooke, dont l'affection à l'endroit d'Aretha n'est plus à prouver, insiste pour l'emmener en tournée dans la foulée de cette expérience ratée. Mais au lieu de se familiariser avec l'ivresse du spectacle dans l'univers de la chanson, Aretha découvre la dure réalité du *chitlin' circuit*, ce réseau de petites boîtes et de grands auditoriums qui traverse l'Amérique noire, et dont l'appellation un rien péjorative fait référence à un plat d'andouillettes afro-américain dont la seule évocation fait frémir l'Amérique anglo-saxonne. Soir après soir, Aretha ouvre la scène à Sugar Pie DeSanto qui interprète son succès du moment, *I Want to Know*, avant que ne montent sur scène le pianiste néo-orléanais Huey Smith et ses Clowns, suivis de Cooke dont la prestation conclut le show.

L'essai n'est guère concluant, mais Aretha accepte de tenter une nouvelle expérience quelques mois plus tard, cette fois à l'invitation d'une autre gloire du rhythm & blues, Jackie Wilson. Ce fils du ghetto noir de Detroit, ami de longue date des deux frères d'Aretha, est doté par la vie des qualités et des défauts propres à beaucoup de ceux qui sont contraints d'inventer leur propre personnage. Combatif par nécessité, il dispose des deux moyens spécifiques à la culture afro-américaine du ^{xx}e siècle pour sortir d'un anonymat quasiment inéluctable : la musique et le sport. Boxeur méritant à seize ans, il a dû se rabattre sur sa voix lorsque sa mère lui a interdit de remonter sur un ring.

Depuis que *Reet Petite (The Finest Girl You Ever Want to Meet)* lui a ouvert les portes du succès en 1957, Jackie Wilson est l'une des étoiles montantes du rhythm & blues. Sa maison de disques se charge de lui offrir une réussite d'une rare ampleur pour un artiste afro-américain à la charnière des deux décennies. La politique éditoriale de Brunswick a fait couler beaucoup d'encre. Face à ceux qui pensent que les orchestrations de Dick Jacobs, avec leurs déluges de violons, leurs chorales dignes d'une cathédrale et leurs allusions incongrues au répertoire classique – la mélodie de *Night* est empruntée à *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns, et *Alone at Last* est adapté d'un concerto de Tchaïkovski – nuisent à la crédibilité de Wilson en masquant la subtilité de ses interprétations, des esprits plus pragmatiques font remarquer qu'entre 1959 et 1961 le chanteur accumule une vingtaine de best-sellers qui séduisent aussi bien le grand public que l'Amérique noire.

Lorsque Aretha se joint à son spectacle le temps d'une tournée, Jackie Wilson touche aussi bien le *chitlin' circuit* que la clientèle chic

des grands cabarets, tout comme Sam Cooke. Mais à la différence de Cooke avec lequel il partage une même beauté lisse, Wilson est un animal de scène flamboyant dont la gymnastique spectaculaire fait entrer en pâmoison le public féminin, comme l'illustre cette description trouvée dans les Mémoires de Berry Gordy : « Je n'avais jamais vu ça, les gens qui se bousculent et se battent pour entrer dans une salle archicomble. J'avais entendu dire qu'on appelait Jackie "Mr. Excitement", et j'ai compris pourquoi. C'est une boule de feu. Son manteau négligemment accroché à ses épaules (...) il avance en dansant, pirouette, saute d'un côté de la scène pour atterrir de l'autre en faisant le grand écart. (...) Sans un instant de répit, il se relève à la force de ses jambes, fait une nouvelle pirouette et se retrouve à genoux, multipliant les œillades à ses admiratrices massées à ses pieds. (...) C'était la première fois que je voyais des femmes lancer sur scène leur petite culotte 14. »

Pour Wilson, cette adulation liée à son statut de sex-symbol n'est pas sans danger. À la fin de 1961, peu après sa tournée avec Aretha, une adoratrice parvient à s'introduire dans la chambre de son hôtel à New York et menace de se tuer pour lui ; en tentant de la désarmer, le coup part, il est blessé au ventre et se voit contraint de s'arrêter pendant plusieurs semaines.

Cette confrontation à l'univers afro-américain de la chanson aurait dû permettre à Aretha de trouver ses marques sur scène ; tout à l'inverse, cette jeune fille au tempérament romantique et réservé y découvre un monde extraverti qui n'est pas le sien. En particulier, elle se rebelle contre le rythme usant de ces tournées marathon au cours desquelles il n'est pas rare d'enchaîner une trentaine de concerts sans un jour de repos, où les trajets en bus sont interminables, où la promiscuité est de rigueur dans des loges miteuses ouvertes aux artistes des deux sexes, où l'alcool, le sexe et la drogue sont les meilleurs remèdes contre le retour à la réalité après l'exaltation de la scène. Le *chitlin' circuit* réserve trop de surprises, à l'image de ce jour où Miles Davis tente de la coincer dans les coulisses de l'Uptown Theater de Philadelphie, et la fille du célèbre révérend Franklin préfère l'ambiance plus ouatée des clubs de jazz, en dépit de débuts difficiles.

Le contraste de ces deux modes de vie lui apparaît précisément à Philadelphie, une ville dans laquelle elle est un jour invitée à se produire au Showboat. Lors de son premier passage dans cet établissement réputé de Lombard Street, elle en profite pour rendre visite à Gertrude, Willa et Clara Ward. « Elle se sentait très mal à l'aise », se souvient John Wilson, pianiste et ami des Ward Singers. « Ce soir-là, Clara [et] moi (...) sommes allés l'écouter au Showboat. Personne ne connaissait le nom d'Aretha Franklin, sauf les amateurs

de gospel qui ne risquaient pas de venir la voir, furieux qu'elle ait trahi leur cause au profit de la chanson. À notre arrivée (...) nous avons constaté que la salle était quasiment vide. Le visage d'Aretha s'est illuminé lorsqu'elle a vu Clara. À l'entracte, elle nous a dit avec les larmes aux yeux : "Je n'intéresse personne, je chante encore trop comme à l'église." Clara lui a répondu : "Tu sais, Aretha, si tu n'arrives pas à toucher une poignée de spectateurs, tu ne toucheras jamais les foules. Persévère et ce club sera bientôt trop petit pour accueillir tes fans 15." »

Aretha s'entête et finit par s'affirmer à force d'écumer les cabarets. Toujours à Philadelphie, on peut la voir au Cadillac Club dans lequel elle fait la connaissance d'un jeune comique tout juste sorti des rangs de la Marine américaine, Bill Cosby. Au moins autant que celui du rhythm & blues, l'univers du jazz a ses gloires qu'Aretha croise avec fierté au hasard de ses engagements : Horace Silver, Art Blakey, Charles Mingus, Thelonious Monk, John Coltrane avec qui elle partage un soir l'affiche, Dizzy Gillespie qui dira d'elle : « Il est impossible de transcrire sur la partition les notes qu'arrive à chanter Aretha 16. »

En dehors de toute considération artistique, la culture policée du milieu jazz correspond mieux aux canons auxquels est habituée Aretha Franklin. Au lieu de faire chaque soir une courte incursion sur scène dans un spectacle dont elle n'est qu'un rouage accessoire, à l'accompagnement standardisé d'un orchestre qui n'est pas le sien comme c'est l'usage dans les tournées de rhythm & blues, la formule jazz vers laquelle la dirige Columbia lui offre le confort d'un combo ramassé, constitué de musiciens sélectionnés par ses soins.

Sur les conseils de John Hammond, elle limite son propre travail instrumental et se contente de chanter devant un micro à l'accompagnement de pianistes solides. Ray Bryant étant préoccupé de sa propre carrière depuis le succès de l'un de ses enregistrements, *Little Susie*, au tournant de la décennie, d'autres ont pris sa suite en tournée. C'est le cas d'Ellis Larkins dont le trio accompagne habituellement Aretha lorsqu'elle se produit au Village Vanguard à New York, mais aussi d'Earl Van Dyke, un musicien de Detroit qui sera son accompagnateur régulier tout au long de 1962, avant que Berry Gordy lui confie la direction de l'orchestre de studio des disques Motown, les Funk Brothers.

Dans la capitale incontestée du jazz qu'est New York, outre le Village Vanguard où Aretha chante régulièrement, on peut lire son nom à l'affiche de la Jazz Gallery. Sa réputation naissante lui permet également de se produire dans les autres grandes villes américaines : Philadelphie, comme on l'a vu, la station balnéaire d'Atlantic City où elle chante au Club Harlem entre deux intermèdes de danseuses emplumées, Atlanta qui l'accueille au Pasquale's Carousel Club, Saint

Louis, Los Angeles et surtout Chicago où elle opère au Tradewinds sur Rush Street, dans le quartier des boîtes, au Playboy Club de Hugh Hefner dont les bunnies dénudées font scandale, au Roberts Show Club en plein cœur du ghetto du South Side où elle croise un soir son idole Dinah Washington.

Si les clubs de jazz la mettent seule à l'affiche, les cabarets l'engagent en revanche pour ouvrir la scène à des acteurs comiques. Dans un cas comme dans l'autre, un responsable de promotion détaché par Columbia est chargé de la coraquer, planifiant les rendez-vous avec les chroniqueurs des pages culturelles de la presse locale et les interviews dans les radios jazz. Ce travail de fond permet d'améliorer la visibilité de celle que Columbia présente déjà comme la « Nouvelle Reine du blues », en attendant que sa carrière prenne son envol.

Lors de ses séjours à Detroit, notamment lorsqu'elle est l'invitée d'honneur du Congrès annuel de l'association des animateurs radio de l'Amérique noire (la National Association of Radio Announcers) organisé dans sa ville en septembre 1961, Aretha est clairement considérée comme le symbole de la réussite, du moins aux yeux des jeunes gens de sa génération qui rêvent de gloire. C'est le cas d'Otis Williams, futur fondateur des Temptations, que le succès d'Aretha rassure : « Il était plus facile de s'imaginer un avenir brillant en constatant que d'autres jeunes de Detroit avaient réussi. Je suis sorti un temps avec Carolyn, la fille cadette du révérend Franklin. (...) Sa sœur Aretha avait enregistré des disques, ce qui tenait déjà de l'exploit. (...) Un jour où je me trouvais chez les Franklin, je me souviens avoir vu entrer Aretha dans la pièce pour y prendre je ne sais plus quoi. J'étais pétrifié d'admiration devant elle. Pour moi, c'était une vraie star 17. »

Aretha affecte peut-être le comportement d'une star lorsqu'elle est de passage à Detroit, mais la présence de ses deux très jeunes fils, le caractère terre à terre de Big Mama, et surtout l'intransigeance du révérend Franklin lui font comprendre que son statut de vedette tient davantage de l'illusion que de la réalité : « Sans mon père, je serais devenue poseuse. (...) Quand je rentrais à la maison, je n'avais pas envie de me coltiner des tâches ménagères (...), je regardais les autres faire la vaisselle et passer l'aspirateur. Un jour mon père est descendu de son bureau, il m'a regardée et m'a dit : "Si tu veux, je vais te montrer le chemin de la cuisine, comme ça, tu pourras vider la poubelle 18." »

Et s'il y a bien une star chez les Franklin, c'est le Révérend dont l'étoile ne semble pas devoir pâlir, malgré les difficultés rencontrées à la tête de son église. Le percement du Chrysler Freeway a sonné le glas du bâtiment de New Bethel sur Hastings, promis aux démolisseurs. Tout en constatant avec étonnement que l'église catholique toute

proche n'a pas été expropriée, C.L. Franklin se met en chasse d'un nouveau bâtiment pour ses ouailles. La transhumance qui avait déjà marqué l'histoire de New Bethel au début des années cinquante se répète à une décennie de distance, à ceci près que le Révérend hésite cette fois à émigrer à Los Angeles où il dirige une autre congrégation. Après avoir longtemps hésité entre la Californie et Detroit, Franklin retourne cependant au bercail définitivement lorsque le nouvel exode de New Bethel s'achève le 10 mars 1963 avec l'inauguration brillante d'une église de trois mille places située au 8430 Linwood Boulevard, à hauteur de Philadelphia Street, dans les murs de l'Oriole Theater. Cet ancien cinéma avait déjà été transformé en sanctuaire par le révérend James Francis « Prophet » Jones, l'un des évangélistes afro-américains les plus pittoresques du Detroit de l'après-guerre, qui y célébrait chaque dimanche des offices à la pompe extravagante devant trois mille fidèles. Prophet Jones était réputé pour le tapis carmin qu'il était le seul autorisé à fouler, et que des assistants zélés déroulaient scrupuleusement devant lui à chacune de ses apparitions ; si ses adeptes ne se comptaient pas en millions comme il le prétendait volontiers, la popularité de ses prêches radiodiffusés faisait de lui l'un des prédicateurs noirs les plus en vue de la ville, avec le révérend Franklin.

Tandis que C.L. Franklin prend possession du nouveau cadre de son sacerdoce, Aretha poursuit sur la voie tracée par Columbia. Elle a rapidement quitté le YWCA de ses débuts à New York, mais les petits hôtels qui se succèdent dans sa vie au cours des mois suivants n'ont rien de luxueux, et c'est avant tout grâce aux subsides de son père qu'elle survit. En dehors des répétitions et des cours suivis chez CBS, elle vit l'existence modeste de ces jeunes filles de province attirées par les lumières de la ville, gentiment caricaturées par Billy Wilder dans son film *La Garçonnière* à travers le personnage de Shirley MacLaine. Dans ses moments de liberté, elle fait la tournée des boutiques de démarque afin de ne pas trop entamer ses économies, et s'arrange pour se faire inviter au restaurant par les garçons qui la courtisent.

Connaissant la fausse naïveté sentimentale de sa fille, C.L. Franklin n'a pas souhaité la laisser seule à New York, et plusieurs des ouailles de New Bethel se relaient auprès d'elle afin de lui éviter de tomber trop facilement dans les griffes de prédateurs masculins. Aretha évoque volontiers le souvenir de Butch Thornton, une ancienne secrétaire de Mahalia Jackson qui lui prodigue ses conseils, et parle de Sue Banks, une admiratrice du Révérend aux goûts vestimentaires tapageurs, conductrice de corbillard dans le civil. Cela n'empêche pourtant pas Aretha de fréquenter un certain nombre de jeunes gens, tous issus du monde musical, preuve que son sentimentalisme est

capable de céder le pas à ses pulsions : Paul Owens du groupe de gospel les Swan Silvertones qui a participé à sa toute première séance pour Columbia et dont elle se débarrasse après avoir compris que sa passion pour elle n'a rien d'exclusif, Ronnie Isley des Isley Brothers qui l'attire dans un traquenard chez lui, Marv Johnson qui a permis à Berry Gordy de lancer la maison de disques Tamla en 1959, ou encore l'un des chanteurs des Midnighters, le groupe de Hank Ballard.

Aretha n'a pas l'habitude de mélanger les univers et veille scrupuleusement à ériger une cloison imperméable entre sa vie publique et sa vie privée, ses sentiments et sa carrière. Et si son affinité avec le blues semble s'affirmer sur ses enregistrements de la fin 1961, c'est avant tout parce que John Hammond est plus que jamais décidé à faire d'elle l'héritière de Billie Holiday, face à la concurrence de Nina Simone et surtout de Betty Carter, autre fille de Detroit dont le jazz est fortement teinté de gospel.

La nouvelle assurance vocale d'Aretha, acquise à force de fréquenter la scène, permet à Hammond d'envisager un projet plus audacieux pour le deuxième album de la chanteuse, publié sous le titre « The Electrifying Aretha Franklin » au printemps 1962. Lors de ces nouvelles séances, le producteur hésite entre deux concepts musicaux bien distincts : fidèle à sa démarche initiale sur un blues tout en finesse comme *Blue Holiday*, il privilégie à l'inverse les sections de cuivres et de cordes sur l'antique standard d'Al Jolson *Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody* et sur *I Told You So*, poussé par une direction qui souhaite cibler le public pop par le biais du 45-tours.

L'admiration d'Aretha pour Sam Cooke se fait sentir sur sa lecture de *Ac-cent-tchu-ate the Positive* d'Harold Arlen et Johnny Mercer que l'ancien soliste des Soul Stirrers avait mis à son répertoire trois ans plus tôt, mais la surprise vient surtout de *Nobody Like You*. Il s'agit d'une composition de James Cleveland qui choisit, une fois n'est pas coutume, de s'exprimer dans le registre amoureux ; union intime du blues et du gospel, *Nobody Like You* est l'illustration parfaite d'une fidélité à ses racines qui va marquer toute la carrière d'Aretha : « Les gens ont du mal à le comprendre, mais je n'ai jamais véritablement quitté l'église. (...) Pour James [Cleveland], m'offrir cette chanson était une façon de me conseiller de foncer, de me dire que l'esprit de Dieu serait toujours présent dans ma carrière de chanteuse ¹⁹. » Un conseil qui portera pleinement ses fruits dix ans plus tard...

Le bilan commercial de ce deuxième album est contrasté. À l'image de ce qui avait été fait avec le 33-tours précédent, Columbia prend la précaution de tester le marché, publiant à la fin de l'été 1961 un single sur lequel cohabitent deux univers musicaux bien distincts. Le clivage entre les publics pop et R&B se confirme le jour où *Operation Heartbreak* se hisse à la sixième place des classements afro-américains,

tandis que *Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody* s'installe dans le Top 40 généraliste.

Les objectifs grand public de la maison de disques vont apparaître en pleine lumière lorsque *Operation Heartbreak* est purement et simplement exclu du track-listing de l'album. Comme si l'on pouvait encore douter des visées de Columbia, l'autre extrait du disque qui provoque un frémissement sur les charts pop est à nouveau un grand classique de la variété américaine puisqu'il s'agit d'une relecture de *I Surrender, Dear*, le titre qui avait lancé la carrière de Bing Crosby en 1931.

Aux yeux d'Aretha qui se classe elle-même dans une catégorie au carrefour « du blues, du rhythm & blues, du gospel et du jazz [20](#) » et se verrait volontiers dans le rôle de la nouvelle Peggy Lee – une interprète qui contribue à la vulgarisation d'un rhythm & blues aseptisé auprès de l'Amérique blanche –, les ambitions rassembleuses de sa maison de disques sont le meilleur garant de son ascension. Ce n'est pas l'avis de John Hammond qui se trouve brusquement évincé de l'entourage de sa chanteuse au cours de l'année 1962 : « À notre retour de vacances, j'ai appris qu'Aretha avait été confiée à d'autres pour lui faire enregistrer des 45-tours. (...) On estimait chez Columbia que si je savais détecter une star potentielle, je n'étais pas capable d'enregistrer des hits. (...) Je l'ai vue par la suite passer entre les mains de producteurs successifs (...) sans voir sa carrière s'envoler pour autant [21](#). »

L'amertume qui transpire de ces propos donne à penser que le virage ne s'est pas négocié en douceur. Ce brusque changement de cap peut s'expliquer de diverses manières. La première motivation de Columbia est économique. Aux États-Unis où les contrats prévoient de facturer aux artistes le montant des coûts de production de leurs enregistrements – location de studio, cachets des musiciens et des arrangeurs, achat de bande magnétique... –, il n'est pas inhabituel pour une maison de disques telle que Columbia d'alourdir plus ou moins artificiellement la facture afin d'éviter le versement de royalties. Dans le cas d'Aretha dont le premier 33-tours s'est révélé relativement rentable, avec des chiffres de vente élevés au regard des frais de production engagés, il est logique de puiser dans les bénéfices engrangés afin d'enrichir les productions suivantes. Ce changement, intervenu dès le deuxième album, va aller en s'amplifiant par la suite, au fur et à mesure qu'on a recours à des arrangements lourds, coûteux en temps comme en personnel, dont on peut espérer à terme la rentabilité si Aretha parvient à toucher l'Amérique *mainstream*.

« Aretha disposait d'arriérés de royalties conséquents (...). Pendant mon absence, il avait été décidé d'utiliser ce trésor de guerre (...) afin de l'enregistrer dans l'opulence d'un décor orchestral plus

commercial 22 », confirme John Hammond qui attribue également ce changement de cap à des motivations plus personnelles : « Les chiffres de vente des premiers disques d'Aretha ont impressionné les équipes Columbia, au point qu'un jeune directeur artistique (...) d'Epic a contacté le père d'Aretha à Detroit et qu'il a pris sa sœur Erma sous contrat. Je ne l'ai appris que plus tard. Aretha m'en a très peu parlé, mais je sais qu'elle a vu d'un mauvais œil la concurrence de sa sœur au sein de la même compagnie 23. » Il suffit de mesurer l'espace extrêmement limité qu'Aretha consacre aux carrières respectives d'Erma et Carolyn dans ses Mémoires pour comprendre que derrière l'affection sincère des filles Franklin entre elles se dissimule une rivalité tenace. Si elle n'a guère fait d'étincelles chez Epic, Erma Franklin n'en connaîtra pas moins son heure de gloire sous les couleurs du label Shout à l'automne 1967 avec *Piece of My Heart*.

Pour en revenir aux soubresauts que connaît la carrière d'Aretha en 1962, l'indice le plus important de cette mutation reste peut-être la brusque éviction de Jo King, que l'on explique sans peine par l'arrivée dans l'entourage de la chanteuse d'un nouveau protagoniste. Après avoir assuré le management de la jeune fille pendant un peu moins de deux ans, King se fait ravir sa place par l'un des personnages clés de cette première étape de la carrière d'Aretha, Ted White.

Au même titre que le *pimp*, ce profiteur polygame qui vit aux crochets de plusieurs compagnes auxquelles il assure protection et confort grâce à ses réseaux et à son entregent, le *hustler* relève de la mythique du ghetto afro-américain. Invariablement beau parleur, habile et séducteur, il s'appuie sur un aplomb et une roublardise acquis à l'école de la rue pour laisser s'exprimer son intelligence, à défaut d'avoir pu la canaliser par le biais de l'éducation. Comme on peut s'en douter, les hustlers trouvent leur place en priorité dans les activités les plus lucratives de leur communauté, qu'il s'agisse du sport, de la musique, voire de la religion lorsqu'ils s'improvisent prédicateurs de ces innombrables églises sanctifiées qui pullulent dans l'Amérique noire urbaine.

Ted White, habile mélange de ces deux figures propres à l'univers urbain afro-américain, a su s'émanciper de l'imagerie vulgaire et voyante du maquereau en affichant une certaine classe. Né le 25 mars 1931, onze ans jour pour jour avant Aretha, il a grandi à Detroit en touche-à-tout, négociant ses conseils ici et là, monnayant ses relations, faisant circuler ses conquêtes féminines en habile maquignon et multipliant les entreprises plus ou moins hasardeuses. L'une des plus stables l'a vu gérer une affaire de juke-box avec quelques associés, ce qui lui a permis de nourrir son carnet d'adresses dans l'univers du rhythm & blues. Familier du Flame Show Bar, un grand club de l'avenue John R. où se donne rendez-vous la crème des vedettes afro-

américaines de la chanson, il est même devenu un proche de Dinah Washington, ce qui lui a ouvert bien des portes. Le soir de 1954 où Aretha, adolescente, a vu une Dinah Washington à moitié soûle quitter en catastrophe le salon de son père, le cicérone de la Reine du blues n'était autre que Ted White.

On ne connaît pas précisément les circonstances qui ont conduit à la rencontre de White et d'Aretha, celle-ci refusant obstinément d'évoquer le souvenir de son ancien manager. On sait pourtant que White a commencé par tourner autour d'Erma Franklin avant de s'intéresser à sa cadette, plus jeune et plus prometteuse. Il profite de ses passages fréquents à Detroit pour faire avec elle la tournée des clubs chic : le Flame Show Bar, bien sûr, mais aussi le Twenty Grand qui prend des allures de lieu branché à l'heure de la soul émergente. Pete Mayes, guitariste du spectacle de Junior Parker, décrit l'atmosphère de ce qui allait rapidement devenir le quartier général des artistes Motown : « Pour quelqu'un comme moi qui tournais en permanence, le Twenty Grand de Detroit était le haut du panier. Les Four Tops, les Temptations ou les Supremes étaient souvent dans le public, installés près de la scène. Un comique se chargeait de chauffer la salle, on jouait ensuite pendant trois quarts d'heure, la direction vidait la salle et on recommençait, à raison de deux ou trois sets par soir 24. »

Profitant des entractes, Ted White trouve le moyen de s'immiscer dans l'intimité d'Aretha qui s'enflamme pour sa prestance et sa maturité. Il commence par lui prodiguer quelques conseils, s'étonne insidieusement que les tournées organisées par Jo King soient aussi peu rémunératrices, et finit par s'improviser manager avant de pousser au mariage la chanteuse de dix-neuf ans, de onze ans sa cadette.

Le mariage a lieu à la fin de 1961, une date qu'il est difficile de déterminer avec davantage de précision faute de témoins. Le révérend Franklin dissimule mal son antipathie pour White dont il ne veut pas pour gendre, et c'est sans sa bénédiction qu'Aretha et Ted passent en catimini devant un juge de paix de l'Ohio. Au tout début du mois de janvier 1964, Aretha donnera naissance à un troisième garçon que ses parents prénommeront Teddy, comme son père et son grand-père.

Associés à la ville comme à la scène, Aretha et son mari forment un tandem inséparable. Ted a une fâcheuse tendance à se mêler de tout et de rien afin de mieux asseoir son ascendant sur sa femme. La notoriété d'Aretha lui permet rapidement d'ouvrir dans le centre-ville de Detroit un bureau de production ; tout en défendant les intérêts d'une poignée d'auteurs-compositeurs, il gère lui-même tous les aspects de la carrière de sa femme, à commencer par la scène. Aux yeux de White qui a du rhythm & blues une vision assez conservatrice, le jazz reste un garant de sophistication et de classe. Il commence par réunir un trio avec

Teddy Harris ou Earl Van Dyke au piano, Roderick Hicks à la contrebasse et Hindell Butts à la batterie, à la tête duquel il programme Aretha dans les clubs et les grands festivals. C'est le cas de celui de Newport qui accueille la chanteuse au début de l'été 1962, à la même affiche que Duke Ellington, Carmen McRae et les Ward Singers de Clara Ward.

Cette politique coïnciderait parfaitement avec les objectifs de John Hammond chez Columbia si White n'éprouvait pas la plus grande méfiance vis-à-vis de ce grand bourgeois blanc qui règne sur le milieu du jazz avec une autorité qu'il jalouse. À force d'intrigues, White s'accorde avec la direction de Columbia pour doter Aretha d'un nouveau producteur et recruter les meilleurs musiciens de jazz du temps (Kenny Burrell, Lord Westbrook, Ernie Royal, Al Sears, Buddy Lucas...), et la maison de disques s'exécute en puisant allègrement dans les royalties de sa chanteuse. Le directeur artistique retenu par Columbia s'appelle Robert Mersey ; il est l'un des arrangeurs les plus cotés du moment, et ce n'est pas à proprement parler un nouveau venu dans l'entourage d'Aretha puisqu'il a déjà signé les orchestrations de son deuxième album.

Moins de six mois séparent la publication de « The Tender, the Moving, the Swinging Aretha Franklin » de son prédécesseur, mais le virage pris entre le printemps et l'été 1962 est aisément perceptible. Sans renoncer tout à fait à son image de nouvelle Billie Holiday dont elle reprend *God Bless the Child*, Aretha s'aventure cette fois dans un univers de grande variété plus proche des préoccupations du public de Las Vegas que des habitués du Twenty Grand à Detroit.

Si le déluge de cordes dont Mersey habille la voix d'Aretha est irréprochable d'un strict point de vue musical, on est en droit de se poser des questions sur le décalage d'image entre cette chanteuse de vingt ans et le décor musical convenu, voire daté, qui l'entoure. À l'écoute de ce disque, les noms de Nat « King » Cole et de Frank Sinatra viennent à l'esprit, mais les efforts nostalgiques de Mersey ont-ils vraiment leur place dans l'Amérique de Kennedy, plus préoccupée par la crise des missiles de Cuba que par la résurrection d'un passé qui s'estompe ?

Une autre question se pose à l'auditeur : où est donc passé le swing qu'évoque pourtant l'intitulé de l'album ? Une interrogation d'autant plus justifiée que Ted White tente simultanément d'ancrer la carrière scénique d'Aretha dans l'univers du jazz. Comme on pouvait s'y attendre, le public noir se désintéresse de ce recueil qui ne lui est visiblement pas destiné.

D'avantage que les autres, un titre illustre aujourd'hui le fossé d'incompréhension qui se creuse entre le nouveau public d'Aretha et sa communauté d'origine. *Try a Little Tenderness*, emprunté au chef

d'orchestre Ted Lewis, a été popularisé en 1933 par l'une des plus illustres représentantes du Broadway d'avant-guerre, Ruth Etting. La version respectueuse d'Aretha, dont les violons de Mersey soulignent la désuétude, reste à des années-lumière du chef-d'œuvre de soul pure que signera Otis Redding quatre ans plus tard avec le même standard.

Annoncé par le petit succès de *Don't Cry, Baby* pendant l'été 1962, ce troisième recueil trouve néanmoins son public auprès des adultes consommateurs d'albums et devient le 33-tours le plus porteur de toute la période Columbia d'Aretha, avec une 69^e place dans le classement des meilleures ventes. Le résultat n'est pas mirobolant, mais il conforte Robert Mersey dans sa politique artistique. De son côté, Aretha semble heureuse de participer à cette opération de vieillissement avant l'heure, ainsi que l'indique la couleur très rétro de sa toute première composition enregistrée, *Without the One You Love*. « Quand je suis entrée en studio et que j'ai entendu tous ces violons interpréter ma mélodie, j'ai été émue aux larmes. Que m'importait de gagner de l'argent ? C'était ma musique que l'on jouait [25](#) », raconte-t-elle dans son autobiographie avec une sincérité qui montre que sa naïveté, loin de se cantonner à la sphère affective, touche également sa vision romantique et pompière de la musique.

Tandis que Columbia publie en 45-tours le vieux blues *Trouble in Mind* – un inédit d'Aretha qui fait une incursion de quelques semaines dans le Hot 100 pop au moment de Noël –, la chanteuse prend un peu de recul. Entre ses deux tournées, la période est chargée pour la jeune femme qui attend le printemps 1963 avant de revenir en studio où, toujours sous la direction de Robert Mersey, elle enregistre l'album « *Laughing on the Outside* », publié pendant l'été.

Cette fois encore, elle fait preuve d'une maîtrise vocale exemplaire dans un registre généralement réservé à l'élite quadragénaire et cinquantenaire qui constitue l'auditoire captif du 33-tours. Entre Mercer & Carmichael (*Skylark*), Irving Berlin (*Say It Isn't So*), Duke Ellington (*Solitude*) et Broadway (*If Ever I Should Leave You* de la comédie musicale *Camelot*), le choix du répertoire ne brille guère par son modernisme à une époque où la chanson américaine est pourtant en pleine phase de renouvellement. Après le règne des crooners adolescents, on assiste à l'éclosion de nouveaux talents, à l'image du très jeune Stevie Wonder qui souffle *Fingertips – Pt 2* dans son harmonica, ou encore de Jimmy Soul, un artiste dont le pseudonyme se révèle prémonitoire, qui obtient un bestseller avec *If You Wanna Be Happy*.

Une page est manifestement en train de se tourner dans le monde du disque puisque, un an après le demi-succès de son prédécesseur, l'album « *Laughing on the Outside* » sort dans une indifférence quasi générale. Ted White s'inquiète du phénomène, d'autant qu'il est

personnellement concerné désormais, son nom apparaissant pour la première fois à côté de celui de sa femme sur une composition, *I Wonder (Where You Are Tonight)*. Plus que jamais, White est décidé à s'accrocher à la carrière d'Aretha afin d'alimenter sa cassette personnelle, et cet échec n'arrange pas ses affaires, même si les engagements ne manquent pas dans les cabarets et les clubs huppés, sur le circuit des festivals comme à l'étranger. Aretha, récemment distinguée par les critiques du magazine *Downbeat* comme « vedette émergente », se produit au Lower Ohio Jazz Festival, aux Bermudes, dans les Bahamas, ou encore à Porto Rico. La possibilité d'une tournée européenne est même évoquée, à laquelle Ted White donne son veto au prétexte que les cachets proposés sont insuffisants.

Les dirigeants de Columbia se montrent tout aussi perplexes sur la direction à donner à leur chanteuse, au point de la confier un temps à un nouveau producteur, Bobby Scott. Lui-même pianiste, auteur-compositeur et interprète, Scott est l'un des talents méconnus de cette époque. Ancien accompagnateur de Lester Young, directeur musical du chanteur Bobby Darin, Scott est également un orchestrateur subtil dont le travail a largement marqué Quincy Jones avant d'inspirer Marvin Gaye. Plusieurs séances sont organisées sous sa tutelle à la mi-octobre 1963, au cours desquelles Aretha met en boîte toute une série de compositions empruntées à Scott lui-même, mais aussi à L.C. Cooke (le frère de Sam) et Billy Strayhorn, dans un registre qui hésite entre jazz, pop et folk.

Trois semaines après l'assassinat du président Kennedy qui a traumatisé profondément l'Amérique, la disparition soudaine de Dinah Washington et l'enterrement grandiose qui se déroule à New Bethel sous la houlette de C.L. Franklin remettent ce projet aux oubliettes en donnant à Robert Mersey un thème tout trouvé pour le nouvel album d'Aretha. Grâce aux choix éditoriaux avisés de son producteur Clyde Otis, la Reine du blues a réussi à s'extraire du ghetto du R&B en 1959 en investissant l'univers pop, jusqu'à ce que son départ de chez Mercury sonne le glas de son idylle avec le grand public. Usée par le personnage plus grand que nature qu'elle s'est inventé, déçue par l'échec relatif de ses productions Roulette, Dinah disparaît le 14 décembre 1963, apparemment des suites d'une overdose provoquée par un cocktail détonnant d'alcool et de pilules amaigrissantes – même si des versions plus troubles sont avancées à l'époque par la presse à sensation.

Aretha, très choquée par la mort de celle qu'elle considère comme l'un de ses modèles, se lance avec enthousiasme dans le projet en forme d'hommage que lui soumet son producteur. Publié en mars 1964 sous le titre « Unforgettable – A Tribute to Dinah Washington », ce cinquième album reste peut-être le recueil le plus

cohérent de l'héritage Columbia d'Aretha. Une réussite artistique qui tient en partie à la richesse même du répertoire de Dinah, dont le visage le plus touchant est évoqué ici. Habile mélange de best-sellers attachés à la carrière de la « Queen of the Blues » – *Evil Gal Blues*, *Unforgettable*, *This Bitter Earth*... – et de titres plus obscurs, soigneusement sélectionnés par Robert Mersey pour leur pouvoir émotionnel, ce disque dévoile pour la première fois depuis *Today I Sing the Blues* le potentiel soul d'Aretha.

Il est sans doute facile d'invoquer ses démêlés conjugaux tumultueux, largement nourris par l'alcool, si l'on cherche à justifier le réalisme de son interprétation magistrale de *Drinking Again*, mais c'est surtout dans sa version de *Soulville* que l'on découvre le vrai visage d'Aretha, tel qu'il apparaîtra en pleine lumière trois ans plus tard, au lendemain de son arrivée chez Atlantic. Là où Dinah Washington se cantonnait dans un registre swing en créant ce qui reste son ultime succès, Aretha ouvre la porte de ce que l'on appellera bientôt la musique *soul* en référence à son âme noire. L'incroyable énergie des harmonies gospel qu'Aretha réalise elle-même grâce à la technique du re-recording, la conviction de son interprétation, tout annonce la révolution qui se profile au même moment dans les disques d'Otis Redding.

Cet album, resté depuis une référence, n'obtient pourtant qu'un succès d'estime à sa sortie et Robert Mersey jette l'éponge. À trop vouloir cantonner sa chanteuse dans le registre convenu des cocktail lounges, il lui a pour longtemps fermé les portes d'un marché afro-américain de plus en plus prégnant dans la sphère musicale du pays. Pour certains, Mersey abandonne la jeune femme au milieu du gué et part appliquer ailleurs les recettes concoctées en studio auprès d'elle. Le fait est qu'il rencontre immédiatement une réussite à la hauteur de ses ambitions avec l'album « People » de Barbra Streisand. L'intéressé, se confiant à l'époque au mensuel noir *Ebony*, affirme avoir souffert avant tout du manque de soutien de Columbia : « Mon travail avec Aretha n'a jamais bénéficié des moyens importants mis en œuvre pour des chanteurs comme Robert Goulet [premier rôle de la comédie musicale *Camelot*, immense succès du moment à Broadway] ou Barbra Streisand 26. »

Mersey prouve néanmoins son attachement à la carrière d'Aretha en prenant le temps de recruter son successeur, Clyde Otis. Un choix judicieux si l'on se souvient que Dinah Washington doit à ce producteur l'essor soudain de sa carrière en 1959. Otis a eu l'occasion de croiser Aretha à l'époque où elle était encore une jeune adoratrice de Dinah, et il ne manque pas d'idées pour relever ce nouveau défi.

Il commence par plonger Aretha dans un bain de jeunesse, même si les arrangements de Belford Hendricks ont tendance à atténuer les

effets de cette cure de rajeunissement. Après des années passées à explorer l'univers de Broadway et des ballades de Tin Pan Alley, elle prend à bras-le-corps le répertoire R&B du moment, passant en revue une pluie de best-sellers pour le moins éclectiques : *Mockingbird* du duo frère-sœur Inez et Charlie Foxx, *How Glad I Am* de Nancy Wilson, *Walk On By* qui a définitivement assis la réputation de Dionne Warwick ce printemps-là, *Every Little Bit Hurts* de Brenda Holloway, *The Shoop Shoop Song (It's in His Kiss)* de la Chicagoane Betty Everett, *You'll Lose a Good Thing* de Barbara Lynn, *I Can't Wait Until I See My Baby's Face* de Baby Washington, ou encore *My Guy*, une composition signée Smokey Robinson, l'ami d'enfance d'Aretha, que Mary Wells vient de conduire tout en haut des hit-parades pop. Par prudence, Clyde Otis a également souhaité assurer la transition avec un rhythm & blues plus traditionnel par la reprise du titre qui a révélé le crooner noir Brook Benton, *It's Just a Matter of Time*.

C'est toutefois la chanson-titre de l'album, *Runnin' Out of Fools*, qui va servir de locomotive à ce sixième recueil Columbia au cours de l'été 1964. Avec une 57^e place dans les classements pop, Aretha doit à ce 45-tours son plus grand succès commercial depuis *Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody* trois ans plus tôt, une réussite dont bénéficie le 33-tours à sa sortie au mois de novembre.

La politique imaginée par Clyde Otis porte ses fruits avec d'autant plus d'efficacité que la variété américaine traverse une période mouvementée, marquée par l'arrivée en trombe des premiers rockers anglais, Beatles en tête. Après des années de ségrégation, matérialisée par la publication de hit-parades distincts destinés aux publics noir et blanc, le magazine professionnel *Billboard* décide brusquement de fondre ses classements en une seule entité après avoir constaté la présence croissante d'artistes afro-américains dans le Hot 100. Pendant quatorze mois, entre novembre 1963 et janvier 1965, on s' imagine que les frontières stylistiques et raciales sont en train de s'effacer dans le show-business. *Billboard* n'est pas seul à croire à cette utopie, son concurrent *Cash Box* ayant eu une réaction similaire quelques mois plus tôt. En concentrant leurs efforts sur un répertoire de rhythm & blues soigneusement orchestré, Aretha Franklin et son producteur pensent enfin trouver une voie prometteuse.

Le répit est de courte durée. À l'initiative de Ted White qui voit d'un œil torve l'ascendant croissant d'Otis sur sa femme, cette politique éditoriale est réduite à néant par la sortie en mai 1965 d'un recueil enregistré en public qui s'applique à replacer Aretha dans un contexte de jazz pur et dur. Hors contexte, « Yeah !!! In Person with Her Quartet » est un disque solide, attachant, parfaitement maîtrisé. On y découvre notamment une version de *Misty* que la chanteuse fait sienne au point d'en dépouiller littéralement son auteur, le pianiste Erroll

Garner : « Putain ! » aurait-il déclaré à l'écoute de l'enregistrement d'Aretha. « On pourrait croire que c'est elle qui l'a écrit ²⁷. » On voit là, dans cette capacité d'appropriation de l'œuvre des autres, un génie de la transformation qui trouvera son aboutissement deux ans plus tard avec *Respect*.

Ce répertoire de jazz pur n'en constitue pas moins un retour à un registre oublié sur disque depuis l'ère Hammond, produit par Clyde Otis à son corps défendant.

L'absurdité commerciale de ce projet est mise en valeur par la publication simultanée d'un nouveau single, *One Step Ahead*, un titre fortement connoté R&B qui propulse le nom d'Aretha dans le Top 20 noir. Ce n'est pas la première fois que la confusion règne entre les différents services de Columbia. Depuis l'arrivée d'Aretha en 1960, on a pu s'apercevoir de la méconnaissance des règles qui régissent habituellement le marché du disque. À voir la façon dont la compagnie gère la promotion de sa chanteuse, on a du mal à croire que Columbia est une filiale de CBS, l'un des trois principaux réseaux télévisés d'Amérique. Au cours de l'été 1962, au moment où Aretha faisait ses premiers pas en studio sous la direction de Robert Mersey dans un répertoire pour adulte, ses attachés de presse organisaient son passage dans *American Bandstand*, l'émission de Dick Clark qui fait danser tous les adolescents du pays à l'heure du twist et du popeye. On s'en doute, l'interprétation qu'elle peut donner de *Try a Little Tenderness* sème la consternation chez les téléspectateurs. Loin de tirer les leçons de cet échec, Columbia va renouveler l'expérience à diverses reprises en programmant Aretha dans des émissions ciblées jeunes telles que *Shindig*.

Son passage dans le show d'Ed Sullivan, l'un des animateurs les plus populaires de son temps, aurait en revanche pu lui apporter beaucoup lorsqu'elle y est invitée en 1963. L'auditoire de cette émission de music-hall familiale où se succèdent chanteurs populaires, illusionnistes et dresseurs d'animaux, est précisément constitué d'Américains moyens dont beaucoup sont susceptibles d'acheter les albums de cette chanteuse mal connue, et la déception d'Aretha est immense lorsqu'elle est déprogrammée à la dernière minute. Sam Cooke avait connu la même vexation six ans plus tôt lors de la sortie de son best-seller *You Send Me*, preuve que l'Amérique noire n'a encore droit qu'à un strapontin sur le petit écran aux heures de grande écoute.

La somme de toutes ces incohérences va faire d'Aretha la première victime d'une politique éditoriale de plus en plus éparse. Chez Columbia, on ne sait décidément plus que faire de cette chanteuse en mal de réussite, mais trop talentueuse pour être abandonnée à son sort. À l'automne 1965, alors que son contrat initial prend fin,

Columbia décide de tenter l'opération de la dernière chance en misant sur l'option d'un an qui lui reste. Après avoir abusé des royalties d'Aretha en alourdissant ses productions, les dirigeants de la firme ne peuvent se résigner à laisser partir une artiste dont le compte est désormais largement déficitaire.

Cette dernière année ne fait rien pour apaiser l'âme naturellement inquiète d'Aretha qui se mure dans le non-dit de ses problèmes conjugaux. Après John Hammond, Robert Mersey, Bobby Scott et Clyde Otis qui a exprimé le désir de passer le relais, elle est placée entre les mains de Bob Johnston, futur producteur de Bob Dylan, Simon & Garfunkel et Leonard Cohen, qui préside aux destinées de l'album « Soul Sister ». Malgré son titre prometteur qu'il faut lire à la lumière d'une époque où le mot *soul* est mis à toutes les sauces pour mieux flatter la fierté des Afro-Américains, ce huitième 33-tours Columbia voit le jour au mois de mai 1966. Aretha s'y enfonce dans un maelström stylistique surprenant, puisqu'on y trouve aussi bien *Swanee*, la vieille scie qui a fait connaître le talent de George Gershwin en 1919, que *Until You Were Gone* de Joy Byers, auteur-compositeur de la chanson du dernier film en date d'Elvis Presley [28](#).

Quelques titres permettent cependant à l'album d'échapper à une débâcle artistique annoncée. C'est le cas de *Sweet Bitter Love* et de *Follow Your Heart* de Van McCoy, l'un des futurs parrains de la vague disco qu'Aretha retrouvera plus tard dans sa carrière ; c'est surtout celui de *Cry Like a Baby* de Nick Ashford, Valerie Simpson et Joshie Jo Armstead, trois plumes de renom qui viennent d'offrir à Ray Charles son best-seller *Let's Go Get Stoned*. En trouvant une place dans le Top 30 R&B, *Cry Like a Baby* sauve l'honneur d'Aretha qui semble de moins en moins concernée par sa carrière discographique.

À une époque où le rock et la soul sont en train de révolutionner la sphère culturelle, elle se trouve cantonnée dans un registre qui ne relève ni de sa génération ni de sa communauté d'origine. Six ans tout juste après son entrée triomphale dans la première maison de disques d'Amérique, un sentiment de résignation prévaut. La lourdeur de son quotidien n'arrange pas la situation et l'on s'interroge dans son entourage sur son avenir artistique, une question qui peut surprendre aujourd'hui quand on sait qu'elle sera la chanteuse la plus célèbre d'Amérique moins d'un an plus tard.

L'enfant-femme a profité de l'ascension de sa carrière à New York pour se réfugier dans un statut de femme-enfant qui ne lui convient pas davantage. À l'autorité ferme, mais bienveillante de C.L. Franklin a succédé la possessivité de Ted White, un mari abusif qui profite de son emprise sur Aretha pour régenter sa carrière et son quotidien sur fond de cris, de larmes et de violence physique. Les cachets de la chanteuse ont permis au couple de s'acheter dans les quartiers ouest

de Detroit une maison bourgeoise qui sert de cadre aux fêtes incessantes que donne White afin d'entretenir sa réputation de golden boy. Lorsqu'elle ne sillonne pas l'Amérique, Aretha prend le relais de Big Mama auprès de ses trois enfants, passe ses journées derrière les fourneaux et joue les épouses modèles avec un mari qui la trompe allègrement dès qu'elle repart en tournée.

Privée de mère, privée d'enfance, privée d'amour, Aretha souffre d'un manque chronique de liberté qui pèse sur sa capacité à s'exprimer pleinement. « Je ne crois pas qu'elle soit heureuse. Je suis sûre que quelqu'un lui fait vivre au quotidien le blues qu'elle chante ²⁹ », déclarera par la suite Mahalia Jackson au magazine *Time*. Une explication un peu simpliste sous-entendant que seules les femmes battues peuvent chanter la misère conjugale. La vie avec Ted White n'est certainement pas rose et les rumeurs ne manquent pas dans le métier qui confirment la brutalité du mari d'Aretha, mais la nature de son blues relève d'un traumatisme plus ancien relevant de l'abandon.

Loin de s'alléger, la souffrance d'Aretha se trouve amplifiée au cours de cette période par la perte du grand amour de ses jeunes années, Sam Cooke. Dans la nuit du 10 au 11 décembre 1964, après une soirée entre amis à Los Angeles, Cooke semble avoir entraîné dans un motel de seconde zone une jeune femme rencontrée le soir même. On ne connaîtra probablement jamais les circonstances exactes du drame qui va suivre, la jeune femme prétendant s'être enfuie de la chambre où elle se trouvait avec Cooke en emportant une partie des vêtements de celui-ci afin d'échapper à ses avances. Sam Cooke, vêtu de son seul manteau, tente de la poursuivre lorsqu'il est abattu de plusieurs coups de pistolet par la gérante du motel qui, à en croire ses déclarations aux enquêteurs, a pris peur en voyant un énergumène à moitié nu lui demander brutalement où se cachait sa compagne. À une époque où l'Amérique se remet difficilement de l'assassinat du président Kennedy, on parle de complot, d'un règlement de comptes mafieux.

Quelle que soit la vérité, l'annonce de ce drame fait l'effet d'une bombe au sein de la communauté noire ; de l'avis unanime de ceux qui ont vécu l'événement, seul l'assassinat de Martin Luther King en 1968 dépassera en ampleur le traumatisme de la mort de Cooke. Lors de ses funérailles, on estime à deux cent mille le nombre de ceux qui viennent se recueillir sur sa dépouille, tandis que le monde du gospel et celui du rhythm & blues oublient un instant leurs querelles afin de lui rendre un dernier hommage : « Dans une atmosphère d'émotion intense, Lou Rawls, Bobby Blue Bland et Arthur Lee Simpkins ont chanté alors que dans le public les femmes s'évanouissaient et les hommes pleuraient », écrit le journaliste chargé de couvrir l'événement pour *Ebony*. « L'interprète de gospel Bessie Griffin qui

devait chanter était tellement bouleversée qu'elle a dû céder la place au chanteur de blues Ray Charles qui s'est avancé pour interpréter *Angels Keep Watching Over Me* 30. »

Prise par le rythme de ses tournées, Aretha n'a pu être présente, mais son pianiste de l'époque, Teddy Harris, raconte avec quelle intensité elle a vécu l'événement lorsque son père lui a téléphoné la nouvelle : « Elle a piqué une crise de nerfs. Quand les clients et les employés du [Pasquale's Carousel] club [d'Atlanta] où l'on avait joué ce soir-là sont rentrés chez eux, elle a demandé aux musiciens du groupe de rester (...) et elle a passé plus de quatre heures au piano à chanter le répertoire de Sam Cooke. Et puis elle s'est soulée avec nous 31. »

En dehors de toute considération affective, l'influence de Sam Cooke a toujours été considérable sur l'œuvre d'Aretha. Tout au long de l'ère Columbia, elle a scrupuleusement veillé à enrichir ses albums de références au premier de ses modèles masculins, une habitude qui va se poursuivre par la suite chez Atlantic.

Une suite qui approche. Au cours de l'été 1966, son contrat avec Columbia se termine officiellement sur un constat d'insatisfaction motivé avant tout par des considérations économiques, le grand public se désintéressant de cette chanteuse de cabaret qui chante *Ol' Man River et Swanee* avec une voix trop noire, de cette enfant de l'Amérique noire qui embrasse le répertoire convenu du monde blanc. En dépit de tous ses efforts, sa maison de disques ne croit plus en son avenir et ne fait rien pour la retenir lorsque la rumeur court dans le métier qu'elle est prête à tenter sa chance ailleurs. Une erreur de jugement dont on se souviendra longtemps chez Columbia. « Le départ d'Aretha m'a beaucoup perturbé, surtout que sa carrière postérieure a montré à quel point ma confiance en elle était fondée », regrette John Hammond. « Elle a prouvé par la suite qu'elle possédait toutes les qualités que j'avais discernées en elle. Tout ce dont elle avait besoin, c'était de conserver ses racines gospel 32. »

C'est précisément la recette que le successeur de Hammond chez Atlantic va s'appliquer à mettre en œuvre.

1. John Hammond avec Irving Townsend, *John Hammond on Record – An Autobiography*, New York, Summit Books, 1977, p. 346.

2. White Anglo-Saxon Protestant : par référence aux Pères fondateurs américains, puritains protestants d'origine anglaise.

3. John Hammond avec Irving Townsend, *John Hammond on Record – An Autobiography*, *op. cit.*, p. 348.

4. *Ibid.*, p. 348.

5. David Ritz, notes de pochette de l'album d'Aretha Franklin « The Queen in Waiting », *op. cit.*, p. 15.

6. *Ibid.*, p. 15.
7. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 81.
8. Mark Bego, *Aretha Franklin – The Queen of Soul*, op. cit., p. 47.
9. Peter Guralnick, *Sweet Soul Music*, op. cit., p. 335.
10. Al Green avec Davin Seay, *Take Me to the River*, Édimbourg, Payback Press, 2000, pp. 169-170.
11. James Brown avec Bruce Tucker, *The Godfather of Soul*, Glasgow, Fontana, 1986, p. 99.
12. Ted Fox, *Showtime at the Apollo*, op. cit., p. 266.
13. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 87.
14. Berry Gordy, *To Be Loved*, Londres, Headline, 1994, p. 89.
15. Willa Ward-Royster et Toni Rose, *How I Got Over – Clara Ward and the World-Famous Ward Singers*, op. cit., pp. 225-226.
16. Leslie Gourse, *Aretha Franklin – Lady Soul*, New York, Franklin Watts, 1995, p. 44.
17. Otis Williams avec Patricia Romanowski, *Temptations*, New York, Putnam's Sons, 1988, p. 44.
18. James T. Jones, « Soul of the Queen », op. cit.
19. David Ritz, notes de pochette de l'album d'Aretha Franklin « The Queen in Waiting », op. cit., p. 14.
20. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 103.
21. John Hammond avec Irving Townsend, *John Hammond on Record – An Autobiography*, op. cit., pp. 348-349.
22. *Ibid.*, p. 349.
23. *Ibid.*, p. 348.
24. Aaron Howard, « Pete Mayes – Double Bayou Dance Hall », *Living Blues* 116 (août 1994), p. 41.
25. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 95.
26. Charles L. Sanders, « Requiem for Queen Dinah », *Ebony* (mars 1964), p. 146.
27. David Ritz, *Respect : The Life of Aretha Franklin*, New York, Little Brown and Company, 2014, p. 135.
28. Il s'agit de *Frankie and Johnny*, réalisé en 1965 par Frederick de Cordova.
29. « Lady Soul : Singing It Like It Is », op. cit., p. 65.
30. Louie Robinson, « The Tragic Death of Sam Cooke », *Ebony* (février 1965), p. 92.
31. Leslie Gourse, *Aretha Franklin – Lady Soul*, op. cit., p. 47.
32. John Hammond avec Irving Townsend, *John Hammond on Record-An Autobiography*, op. cit., p. 349.

Chapitre III

Révélation (1967)

On rejette trop souvent la responsabilité de l'« échec » des années Columbia sur les seuls dirigeants de la compagnie. Un procès d'autant plus mauvais qu'il est inepte de parler d'échec, tout du moins d'un point de vue artistique, à l'écoute de la qualité de ce corpus enregistré, au long duquel Aretha Franklin brille globalement par la sincérité et l'intensité de ses interprétations. Et s'il est facile de balayer d'un revers de main ce chapitre initiatique, on ne peut négliger l'avis d'Aretha qui assume pleinement les connotations pop et jazz de ses productions initiales : « J'adore tous ces premiers enregistrements qui renferment des chansons remarquables. (...) Si c'était à refaire, je ne changerais rien. Pour moi, cette période a constitué la meilleure des introductions à l'univers de la chanson. J'y ai trouvé ma place, la critique a salué mon talent, et toutes ces années m'ont servi d'apprentissage dans le show-business. J'ai eu beaucoup de chance ¹. »

De même que ses tenues de scène extravagantes font régulièrement hurler les tenants d'un « bon goût » au fort parfum de colonialisme culturel, les orchestrations de grands professionnels tels que Robert Mersey ou Belford Hendricks sont considérées par une certaine élite comme l'expression d'un kitsch douteux. Pendant longtemps, il a été de bon ton de jeter une oreille condescendante sur des productions qui ont surtout le tort d'être datées, en oubliant trop vite que le talent d'Aretha les sauve précisément de cette médiocrité supposée.

Il ne fait guère de doute que ce malentendu provient du contraste marqué entre les dernières productions Columbia d'Aretha publiées au printemps 1966 et ses premiers enregistrements Atlantic en 1967, entre un succès artistique en demi-teinte et une réussite commerciale d'une rare intensité. Depuis la guerre, Columbia reste le gardien du temple de la bienséance musicale aux États-Unis, opposant à ses concurrents un visage familial à la modernité compassée, ainsi qu'en

témoigne la liste de ses principales vedettes de l'époque : Frankie Laine, Guy Mitchell, Johnny Mathis et Tony Bennett chez les hommes, et chez les femmes Rosemary Clooney, Jo Stafford, Connie Francis et Doris Day. Évoquant cette dernière, le comique Groucho Marx dénonçait parfaitement l'hypocrisie de cette sagesse de façade en affirmant avoir bien connu Doris Day avant qu'elle ne soit vierge.

Pour ne pas risquer de perdre le marché *easy listening* qui constitue près de 40 % des revenus du disque au début des années soixante, Columbia persiste et signe en privilégiant des chanteurs propres, au lieu de tabler sur la popularité montante de la soul auprès du grand public. Ce refus délibéré de prendre en considération la primauté du *rhythm & blues* va coûter cher à la branche discographique de l'empire CBS. « Je ne regrette pas les disques que nous avons faits avec Aretha, mais Columbia produisait avant tout des disques pour l'Amérique blanche et nous n'avons pas su comprendre son génie ² », reconnaît John Hammond.

À l'inverse, Aretha va trouver dans sa nouvelle patrie discographique la liberté créative dont elle a besoin. Depuis sa création par un dentiste et le fils d'un ambassadeur au lendemain de la guerre, Atlantic a une optique radicalement différente de celle d'une *major company* telle que Columbia, ayant choisi d'emblée de faire ses preuves sur le marché du *rhythm & blues*. Cette prémonition du rôle que va jouer la musique noire dans le paysage musical de la planète lui permettra à terme d'accéder au rang de multinationale en mettant l'accent sur les deux domaines négligés par Columbia : la soul et le rock. La réussite exceptionnelle d'Aretha chez Atlantic n'est pas étrangère à cette métamorphose.

La saga d'Atlantic Records est née de l'esprit d'entreprise d'un jeune amateur de jazz d'origine turque. Ahmet Ertegun a grandi en Suisse, en France et en Angleterre où il a découvert Duke Ellington, avant de s'établir à Washington lorsque son père y est nommé ambassadeur par Mustafa Kemal. Dès son arrivée aux États-Unis, Ertegun entretient sa flamme pour la musique afro-américaine en accumulant les 78-tours. Ces disques, revendus à bon prix à des collectionneurs au lendemain de la mort de son père, donnent à Ahmet une leçon appréciable : la musique est un hobby agréable, elle peut également permettre de gagner de l'argent, une constatation qui le pousse à se lancer dans le métier du disque en octobre 1947.

Ertegun recherche un partenaire initié aux arcanes d'un univers dont lui-même ne sait rien, et il s'associe à Herb Abramson, un jeune dentiste new-yorkais, passionné de jazz comme lui, qui a déjà fait ses preuves auprès de la marque National. Dès son lancement, Atlantic joue de malchance car le puissant syndicat des musiciens vient de

voter une grève illimitée des studios à compter du 1^{er} janvier 1948 afin de protester contre la concurrence des juke-box. Désireux de contourner cet écueil, Ertegun et Abramson font le tour des clubs d'Amérique à la recherche de talents disposés à passer outre à la *fatwa* de l'American Federation of Musicians.

Après s'être fait les dents avec quelques 78-tours obscurs signés Tiny Grimes et Joe Morris, Atlantic découvre le bon filon en enregistrant Stick McGhee, auteur et interprète d'une chanson à boire intitulée *Drinkin' Wine Spo-Dee-O-Dee*. Publié au printemps 1949, ce titre entre dans le hit-parade noir de *The Billboard* où il se maintient pendant un record de vingt-trois semaines. Avec quatre cent mille exemplaires vendus, c'est l'avenir d'Atlantic qui se joue sur ce succès, indiquant la voie à suivre à ses fondateurs qui concentrent désormais leurs efforts sur le rhythm & blues.

En raison des coûts très limités de leurs productions, Ertegun et Abramson peuvent multiplier les séances. Pour la seule année 1949, ils enregistrent un total de 187 titres et commencent à se faire un nom dans le monde du disque. Au tournant des années cinquante, parallèlement à l'arrivée de nouveaux artistes à succès tels que le *blues shouter* Joe Turner ou la chanteuse Ruth Brown, la famille Atlantic s'agrandit en intégrant l'ingénieur du son Tom Dowd ainsi que Miriam Abramson, femme du cofondateur du label, qui prend en charge les finances de la compagnie. Enfin, le recrutement du journaliste Jerry Wexler va donner à la compagnie le producteur dont elle avait besoin pour prospérer.

Les enregistrements Atlantic de l'époque tiennent essentiellement de l'artisanat : quand ils ne passent pas leurs soirées à l'Apollo de Harlem, Ertegun et Wexler multiplient les virées dans les clubs new-yorkais à la recherche de la perle rare ; aussitôt un artiste prometteur repéré, ils lui proposent un contrat et l'invitent à enregistrer dans leurs petits bureaux où Tom Dowd commence par faire de la place en poussant les meubles avant d'installer un micro pour les musiciens, et un autre dans la cage d'escalier ou dans la cuvette des toilettes en guise de chambre d'écho. Dans ces conditions précaires, la meilleure chance de réussite d'Atlantic tient à la capacité de ses dirigeants à dénicher de nouveaux talents, ce que font Wexler et Ertegun avec une sûreté de jugement incomparable.

Le succès commercial qui accompagne le recrutement d'artistes comme les Chords, les Clovers ou les Drifters de Clyde McPhatter permet à Atlantic de poursuivre sa croissance, avec Ray Charles en guise de figure de proue. Tout au long des années cinquante, *I've Got a Woman*, *Drown in My Own Tears*, *Lonely Avenue*, (*Night Time Is*) *The Right Time* et *What'd I Say* propulsent Charles et sa maison de disques sur le devant de la scène.

La défection de Ray Charles en 1960 est un coup dur, tout comme l'est la même année la décision de Sam Cooke de signer avec RCA alors que Jerry Wexler lui faisait les yeux doux, mais le R&B est trop ancré dans l'histoire d'Atlantic pour qu'il soit question de modifier la politique éditoriale de la marque. Depuis l'avènement du rock'n' roll, les artistes noirs commencent à toucher le grand public et le groupe Atlantic/Atco en profite pour lancer dans l'arène pop ses nouvelles vedettes, Bobby Darin, les Coasters, ou encore Ben E. King qui triomphe en 1961 grâce à *Stand By Me*.

Principal responsable artistique de la compagnie, Wexler perçoit pourtant les changements qui sont en train de bouleverser la donne au sein de la profession. Après une décennie d'assimilation progressive du rhythm & blues dans le vernaculaire de la chanson américaine, la musique afro-américaine sudiste propose une alternative à la soul racoleuse de Motown. Wexler est l'un des premiers professionnels du disque à prendre la mesure de ce bouleversement en distribuant dans un premier temps les productions de la petite firme Stax de Memphis. Au fur et à mesure que la réussite de Carla Thomas, Booker T & the MG's, Sam & Dave et Otis Redding confirme son intuition, Wexler cherche à conduire le catalogue Atlantic plus près de la vérité du blues et du gospel qui caractérise la soul sudiste. Sa rencontre avec Aretha Franklin va l'y aider.

Wexler n'a pas attendu le recrutement d'Aretha par John Hammond pour prendre la mesure de ses qualités d'interprète. Toujours attentif aux productions de ses concurrents, il a écouté avec intérêt les faces gospel d'Aretha parues sous les couleurs de Chess. « J'avais entendu *Precious Lord*, enregistré dans l'église de son père. Ce 45-tours m'avait beaucoup impressionné ³ », confirme-t-il. Par la suite, Wexler a suivi le parcours chez Columbia de cette jeune chanteuse qui aborde avec une même sincérité le jazz de Billie Holiday et les ballades de Tin Pan Alley, le rhythm & blues consensuel du moment comme les standards de Broadway. Pour un producteur aussi avisé que l'est Wexler, à la recherche d'un artiste susceptible de prendre la succession de Ray Charles, Aretha Franklin fait figure d'espoir : « De mon point de vue, Aretha poursuivait la démarche de Ray en s'inspirant des rythmes, du feeling et de la grammaire du gospel afin de les mettre au service d'un répertoire amoureux ⁴. »

Dans la profession, on murmure depuis le milieu de la décennie que le contrat d'Aretha avec Columbia s'achève en 1966 et que les deux parties n'ont pas l'intention de prolonger une idylle qui n'en est plus une. Wexler possède dans l'Amérique noire un réseau dense de correspondants et de contacts qui lui permettent de se tenir informé des derniers potins du métier. Il sait en particulier que Louise « Williams » Bishop, animatrice d'une émission consacrée au gospel à

Philadelphie et épouse du célèbre disc-jockey Jimmy Bishop, est une amie de longue date de la famille Franklin. Il lui a demandé à plusieurs reprises de le tenir informé des intentions d'Aretha le jour où son contrat viendra à échéance.

L'occasion survient dans des circonstances curieuses à l'automne 1966, alors que Wexler se trouve en studio au cœur du Vieux Sud avec son poulain du moment, Wilson Pickett. L'arrivée inopinée ce jour-là de Percy Sledge, qui commet la maladresse de comparer la voix de Pickett à celle de James Brown en croyant lui faire un compliment, vient d'obliger Wexler à jouer les arbitres de boxe ; en plein pugilat, le téléphone sonne : « C'était Louise Bishop pour me dire qu'Aretha attendait mon appel. Elle me donne son numéro de téléphone (...), je lui passe aussitôt un coup de fil et nous convenons d'un rendez-vous à New York. Son contrat avec Columbia venait d'expirer. Moins d'une semaine plus tard, elle était dans mon bureau avec son mari, Ted White 5. »

La rencontre se déroule sous les meilleurs auspices. Ted White se montre affable et bavard comme à son habitude, mais Wexler trouve le moyen de le court-circuiter gentiment afin de faire s'exprimer la timide Aretha. Il la bombarde de questions sur ses enregistrements passés, faisant preuve d'une connaissance approfondie de son œuvre qui touche la jeune femme. Il lui offre surtout une avance de trente mille dollars, un montant assez conséquent pour une artiste qui n'a pas encore fait ses preuves dans le domaine dont Atlantic a fait son fonds de commerce, celui du rhythm & blues.

Chez Columbia, on ne fait rien pour retenir Aretha dont le compte est déficitaire de quatre-vingt mille dollars. John Hammond, qui entretient des rapports amicaux avec Jerry Wexler, est d'ailleurs le premier à féliciter ce dernier de son initiative : « "Tu pourras faire des choses formidables avec Aretha car tu es musicalement sur la même longueur d'onde qu'elle", m'a-t-il assuré, tout en me prévenant qu'elle était énigmatique et réservée 6 », écrit Wexler dans le recueil de ses souvenirs.

Atlantic n'est pourtant pas la seule compagnie intéressée par le talent d'Aretha. On murmure que l'un des géants de l'industrie, Mercury, a fait une proposition alléchante aux époux White par l'intermédiaire de son président Irving Green, mais son offre n'a pas été retenue. En revanche, il ne semble pas y avoir eu de contacts suivis entre Ted White et Motown, alors que la société de Berry Gordy est devenue en l'espace de cinq ans un véritable empire du disque. Un paradoxe d'autant plus curieux que Motown est basé à Detroit et que nombre des amis d'Aretha y sont affiliés, à commencer par Smokey Robinson. Gordy connaissait-il suffisamment White pour savoir qu'il n'avait rien de bon à attendre de lui ? Ou bien alors estimait-il Aretha

trop éloignée des préoccupations pop-soul de son entreprise pour la recruter ? L'histoire ne le dit pas et c'est à Atlantic qu'Aretha décide de confier son avenir artistique.

Il semble évident que les états de service de Jerry Wexler ont contribué à faire pencher la balance en faveur de la compagnie new-yorkaise. Dès son premier rendez-vous avec Aretha, Wexler lui a clairement annoncé son intention de cibler en priorité la jeune clientèle des ghettos afin d'obtenir le plus rapidement possible un best-seller sur le marché du R&B. Le caractère spontané et affable de Wexler séduit également Aretha qui goûtait modérément l'atmosphère un peu guindée et officielle de Columbia.

Au cours des semaines qui suivent la signature officielle de son nouveau contrat en octobre, elle est régulièrement invitée par les Wexler dans leur maison de Great Neck à Long Island où elle s'aperçoit qu'elle partage avec son nouveau producteur deux valeurs essentielles : la musique et la bonne cuisine. « M. Wexler me demandait toujours ce que j'avais envie de chanter, se souvient Aretha, et je lui faisais toutes sortes de suggestions. On passait des heures entières chez lui à écouter des disques avant de passer à table, ce qui nous permettait ensuite de sélectionner les titres qui nous convenaient 7. »

C'est à l'occasion de ces rencontres informelles que se dessine la politique éditoriale de Wexler. Comme il aime à le répéter, trois qualités essentielles distinguent les interprètes d'exception : la tête, le cœur et la voix. « La tête pour interpréter, le cœur pour émouvoir, et la voix pour chanter. Ray Charles avait la tête et le cœur, mais on ne peut pas dire que sa voix était celle d'un chanteur de bel canto. Aretha possédait en revanche ces trois qualités, tout comme Sam Cooke 8. » Sachant qu'il va pouvoir s'appuyer sur cette sainte trinité, Wexler sait que le mieux à faire est d'offrir à son artiste le plus de confort possible en studio afin de laisser s'exprimer toute l'amplitude de son talent. Tout le contraire de ce qui s'était passé chez Columbia où la voix de la jeune chanteuse n'était qu'un instrument placé entre les mains de ses directeurs artistiques. « Quand Aretha est entrée chez Atlantic, ce n'était pas une gamine innocente, mais une femme de vingt-cinq ans avec une grande maturité, explique Wexler. Elle n'avait pas sonné à notre porte pour qu'on la remodèle, mais au contraire pour qu'on l'aide à trouver sa véritable personnalité artistique. C'est dans cette mesure que j'ai pu avoir un rôle, en aidant Aretha à être Aretha 9. »

La façon la plus sûre de pousser sa chanteuse à être elle-même consiste à l'installer derrière son piano, une décision de bon sens, pourtant rarement appliquée chez Columbia ; autre nouveauté, la mise au point d'un répertoire mieux adapté à sa personnalité : la spontanéité et une improvisation contrôlée constituent les bases de la

formule concoctée par Wexler à l'intention de sa nouvelle recrue.

La recette semble évidente aujourd'hui, elle ne l'était plus depuis longtemps lorsque Aretha démarrait sa carrière chez Atlantic. Alors que les pionniers du disque s'étaient contentés de laisser s'exprimer leurs artistes avant la guerre, les grandes compagnies avaient pris l'habitude par la suite de sophistiquer leur travail de production en séparant consciencieusement les rôles respectifs des directeurs artistiques, des arrangeurs, des musiciens, des auteurs-compositeurs et des interprètes, considérés comme de simples instruments vocaux. Même lors de l'éclosion du rock'n' roll, la candeur initiale d'un artiste tel qu'Elvis Presley avait rapidement été gommée par son manager et sa maison de disques qui s'étaient appliqués à imaginer une stratégie complexe afin de mieux apprivoiser le succès. Ce n'est qu'avec l'arrivée remarquée d'artistes complets tels que les Beatles ou Bob Dylan au début des années soixante que le métier du disque bouscule ses traditions et revient à un rapport plus direct entre l'artiste et le public.

Au même titre que Motown s'ingénie depuis sa création à singer les pratiques du show-business blanc en installant ses chanteurs dans un cadre strictement formaté, Atlantic a renoncé à l'innocence de ses débuts depuis le milieu des années cinquante, faisant appel à une litanie de professionnels chargés d'habiller les enregistrements des artistes de la marque. L'intelligence de Jerry Wexler est d'avoir senti très tôt le vent du changement et d'être revenu à davantage de spontanéité, poussant les artistes dont il a la charge à exprimer leur personnalité le plus instinctivement possible. Après l'ère des productions lourdes commence celle des auteurs-compositeurs-interprètes au moment où Aretha fait son entrée chez Atlantic, une évolution dont va immédiatement bénéficier sa carrière.

« En fait, se souvient Wexler, je me suis contenté de faire ce que j'avais toujours fait avec mes chanteurs de rhythm & blues. Il s'agissait de laisser Aretha s'exprimer sans chercher à plaire à tout prix au grand public de l'Amérique blanche. Mon travail était minutieux, mais je veillais avant tout à mettre en lumière son talent en l'installant au piano avec de bons musiciens de façon que son âme musicale s'exprime librement ¹⁰. »

Il le dit lui-même, Wexler n'a pas attendu l'arrivée d'Aretha pour peaufiner sa technique de production, ainsi que peuvent le prouver certains enregistrements de Ray Charles et de Solomon Burke. Il lui faut pourtant attendre 1965 et le succès commercial de Wilson Pickett avec *In the Midnight Hour*, enregistré chez Stax à Memphis, pour passer à la vitesse supérieure. Son idée première est d'ailleurs de confier Aretha aux équipes de Stax Records. Pour Atlantic, qui assure la distribution et la promotion des productions de la firme de Memphis,

il s'agit d'appliquer une formule déjà éprouvée avec le duo Sam & Dave, mais Jim Stewart, propriétaire de la marque, hésite à déboursier les vingt-cinq mille dollars que lui demande Wexler pour inscrire le nom d'Aretha sur son catalogue.

« Merci Jésus [11](#) ! » soupire avec humour un Wexler aux origines juives new-yorkaises assumées, exprimant son soulagement rétrospectif alors que le refus de Stax a fait de lui l'un des grands producteurs du ^{xx}e siècle.

Memphis n'est pas la seule capitale d'une soul sudiste en pleine expansion en ce milieu des années soixante. Au printemps 1966, Percy Sledge a mis la région de Muscle Shoals en Alabama sur la carte de la musique populaire en offrant à Atlantic un hit planétaire : *When a Man Loves a Woman*, plébiscité aussi bien par sa propre communauté que par le grand public. L'universalité de cette réussite, qui vaut à Wexler le titre de « Professionnel du disque de l'année » au tout début de 1967, le conforte dans son idée que le rhythm & blues peut attirer un public très large sans renoncer pour autant à ses caractéristiques afro-américaines, une doctrine en opposition avec celle de Berry Gordy à Detroit. C'est donc à Muscle Shoals, dans l'Alabama, qu'il décide de réaliser les premiers enregistrements d'Aretha pour Atlantic au début de 1967.

Les studios associés à cette région aux confins de l'Alabama, du Mississippi et du Tennessee ont fait de Muscle Shoals un terme générique désignant une conurbation de quatre petites villes dont les populations réunies totalisent à peine soixante-dix mille habitants : Florence, Sheffield, Tuscumbia et Muscle Shoals, la plus modeste avec ses sept mille habitants, dont l'appellation (littéralement « bancs de moules ») rappelle la présence voisine de la rivière Tennessee.

Bien que W.C. Handy, le père du blues, et Sam Phillips, découvreur d'Elvis Presley, soient nés dans cette région, rien ne prédestinait Muscle Shoals à devenir l'une des capitales musicales de l'Amérique, jusqu'à la création d'un premier studio à Florence en 1959, auquel succède un second baptisé Fame, pour Florence Alabama Music Enterprises, bien qu'il soit implanté cette fois à Muscle Shoals.

Placé sous la direction d'un musicien du cru nommé Rick Hall, Fame sert de quartier général aux jeunes créateurs des environs, en particulier Dan Penn, un auteur-compositeur-guitariste que l'on voit généralement au volant du corbillard dans lequel il véhicule les membres de son groupe, les Pallbearers, et Spooner Oldham, un lycéen qui compte sur son piano pour échapper à l'ennui d'un avenir tout tracé en Alabama. Le succès d'un groom d'hôtel afro-américain nommé Arthur Alexander en 1962 ayant assis la réputation de Fame, Rick Hall voit son carnet de commandes se remplir avec l'arrivée des

Tams, de Jimmy Hughes, de Joe Tex et de Joe Simon, mais il lui reste à trouver l'artiste qui va définitivement mettre Muscle Shoals sur la carte de la soul.

Par un coup du destin, ce n'est pas Hall qui réalise cet exploit, mais un disc-jockey local nommé Quin Ivy. Parolier à ses heures, celui-ci s'inspire de la réussite de Fame et ouvre le petit studio Norala Sound en face du magasin de disques dont il est propriétaire à Sheffield. Il n'est pas réellement question de concurrencer Hall qui envoie chez Norala les clients dont il n'a pas le temps de s'occuper. C'est le cas des Esquires et de leur chanteur Percy Sledge que Dan Penn a voulu produire chez Fame avant que son patron ne les dirige vers le studio de Quin Ivy. Hall est passé à côté d'une mine d'or ce jour-là, mais il sait reconnaître un best-seller, et lorsque Ivy lui fait écouter l'enregistrement réalisé par Sledge, il s'empresse de contacter Jerry Wexler qui prend aussitôt la bande sous licence chez Atlantic.

When a Man Loves a Woman marque un tournant dans l'histoire de Muscle Shoals qui devient, après Memphis, l'autre capitale de la soul sudiste et qui contribue à définir les contours du genre en popularisant à travers le monde le mélange de gospel, de country et de blues qui le caractérise.

Le premier à mesurer le potentiel de Muscle Shoals est Jerry Wexler, qui décide de tester le studio Fame avec l'un des artistes les plus porteurs de son catalogue, Wilson Pickett. La réussite artistique et commerciale de *Land of 1000 Dances* et *Mustang Sally* à la fin de 1966 suffit à le confirmer dans son intuition que cette région perdue de l'Alabama est la nouvelle Mecque d'une soul sans concession en plein essor. Cette vision prémonitoire se trouvera largement attestée par la suite lorsque d'autres studios verront le jour et que plusieurs icônes de la soul feront le pèlerinage en Alabama – Arthur Conley, Etta James, Laura Lee, Clarence Carter, Ben E. King – en attendant que le Français Eddy Mitchell et les Rolling Stones donnent à Muscle Shoals une réputation internationale.

L'idée d'emmener Aretha enregistrer à Muscle Shoals est une évidence pour Wexler qui se trouvait précisément chez Fame avec Wilson Pickett lorsque son amie Louise Bishop l'a joint au téléphone afin de lui donner le contact de l'ancienne chanteuse de Columbia. De son point de vue, ces musiciens blancs sudistes dont le blues est la langue maternelle sont des accompagnateurs rêvés, leur studio un écrin idéal pour la voix, le pathos et l'héritage gospel d'Aretha.

Les premières séances Atlantic d'Aretha débutent l'avant-dernier mardi de janvier à Muscle Shoals. Jerry Wexler s'est donné une semaine pour enregistrer chez Rick Hall la dizaine de pages nécessaire à remplir un album. Aretha s'étonne de devoir se rendre en plein cœur de Dixie afin d'y trouver des accompagnateurs dignes d'elle

et Ted White fait la grimace en apprenant que l'orchestre Fame est uniquement constitué de musiciens blancs, mais Wexler s'applique à les rassurer en leur annonçant que Rick Hall a pour mission de recruter une section de cuivres noire.

Le producteur, son ingénieur du son Tom Dowd, sa chanteuse et le mari de cette dernière arrivent la veille et s'installent au Downtowner, un motel sans relief de Florence, installé dans un cadre nettement moins poétique que celui des bords de l'Arno dans la ville toscane qui a prêté son nom à cette bourgade provinciale de l'Alabama. Sur les conseils de Wexler, tout le monde va se coucher tôt car la journée du lendemain promet d'être longue.

Personne ne se doute encore à quel point.

Au même titre que la première séance d'Elvis Presley dans les studios Sun de Memphis, ou encore le pacte supposé avec le diable du chanteur de blues Robert Johnson à la croisée des chemins dans le Mississippi d'avant-guerre, cette date du 24 janvier 1967 à Muscle Shoals est entrée dans la légende, avec l'aura de mystère indispensable à la naissance d'un mythe durable. Dans leurs souvenirs, les protagonistes de cette journée mémorable n'ont d'ailleurs jamais pu se mettre d'accord sur les circonstances précises dans lesquelles Aretha Franklin a réalisé ce tout premier enregistrement Atlantic. Principale concernée, la chanteuse affirme avoir oublié la nature du psychodrame qui s'est déroulé ce jour-là. Ted White a tendance à minimiser l'incident, Rick Hall préfère ne pas parler d'un souvenir douloureux qui a mis en péril l'avenir de son studio, et Jerry Wexler fronce les sourcils afin de chasser le mal de tête que fait naître la seule évocation de ce mardi noir.

C'est pourtant ce jour-là qu'a été mise en boîte « l'une des chansons les plus capitales de l'histoire du rhythm & blues, et même de toute l'histoire de la musique américaine ¹² », ainsi que l'écrit Peter Guralnick, l'un des meilleurs exégètes de la soul sudiste, avec cette emphase romantique propre aux journalistes américains, toujours prompts à faire entrer dans la Grande Histoire les instants pimentés de la Petite. Pour Aretha Franklin, il ne fait pourtant guère de doute que la chanson concernée, *I Never Loved a Man (The Way I Love You)*, a joué un rôle crucial dans sa vie puisque c'est sur ce titre que s'est en partie bâtie sa gloire.

Du point de vue de Jerry Wexler, la journée démarre sur une légère contrariété lorsqu'il apprend que Rick Hall, contrairement à ses instructions, n'a pas recruté les saxophonistes et le trompettiste noirs demandés. Le fait d'enregistrer avec des accompagnateurs blancs ne semble pas émouvoir Aretha outre mesure, et toute la première partie de la journée se déroule formidablement bien. Aretha subjugue tous ceux qui sont présents par la puissance émotionnelle de son talent en

interprétant pour s'échauffer, seule au piano, *I Never Loved a Man*. Il ne fait aucun doute que cette chanson signée Ronnie Shannon, l'un des auteurs-compositeurs pris en charge par la maison de production de Ted White, est une réussite ; c'est toutefois la lecture bouleversante qu'en donne Aretha qui lui confère sa force.

Les musiciens qui l'entourent – Roger Hawkins à la batterie, Tommy Cogbill à la basse, Jimmy Johnson et Chips Moman aux guitares, Spooner Oldham au piano électrique, Ken Laxton à la trompette, David Hood au trombone, Charlie Chalmers et Joe Arnold aux saxophones – en sont presque à se demander s'ils vont être à la hauteur. Face à cette vocaliste qui donne au blues une épaisseur rarement atteinte, tous se dépassent et la version définitive de *I Never Loved a Man* est une réussite totale.

Pour la première fois, non seulement la voix, mais aussi le piano d'Aretha s'expriment dans leur plénitude. Dan Penn, en studio ce jour-là avec l'espoir de proposer à Aretha une chanson écrite à quatre mains avec Chips Moman, considère ce début de séance comme un moment de pure grâce : « En moins de deux heures, la chanson était en boîte. Un enregistrement absolument fabuleux. Les musiciens se sont mis à chanter et à danser, histoire d'exprimer leur joie d'avoir participé à ce disque hors du commun. Ce jour-là, tous ceux qui étaient là ont compris qu'une star était née [13](#). »

Cette naissance ne va pas se faire sans douleur. Dans l'enthousiasme de cette première réussite, Rick Hall sort deux bouteilles de bourbon. Pendant que les musiciens se partagent la première dans le studio, Hall et Ted White fraternisent autour de la seconde en cabine.

La familiarité de ces musiciens *redneck* avec le blues illustre bien les rapports de proximité entre les Noirs et les petits Blancs du Vieux Sud, habitués à partager, sous la domination d'une poignée de grands propriétaires, une même culture rurale de pauvreté, un même rapport quasi animiste avec la religion. Dans la foulée de l'émancipation des esclaves, l'élite sudiste a pourtant veillé à entretenir une rivalité artificielle entre les deux communautés par le biais de la ségrégation ; en vertu du principe selon lequel il faut diviser pour mieux régner, cette manœuvre habile instaure un rapport hiérarchique entre des gens pourtant issus de la même misère.

En 1967, l'essoufflement du mouvement de Martin Luther King Jr. et la prise de conscience que la communauté noire sert de chair à canon à l'Amérique enlisée au Viêt Nam provoquent une radicalisation des passions, matérialisée par la création du parti des Black Panthers et l'apparition du Black Power, un concept qui rompt avec la non-violence prônée par le pasteur King. Dans ce contexte explosif, la fraternisation entre ces *rednecks* et des Afro-Américains du Nord urbain en présence d'un Juif new-yorkais prend des allures de

poudrière. *Shaft* au pays de *Deliverance* sous le regard de Woody Allen.

En studio, la pause s'achève. Wexler, Dan Penn et Chips Moman s'installent autour d'une table afin de mettre au point le texte du titre apporté par Penn et Moman, *Do Right Woman – Do Right Man*, puis Aretha reprend le travail avec la section rythmique. Cette fois, les cuivres ne sont pas sollicités et le trompettiste Ken Laxton en profite pour écluser la fin du bourbon. Peu habitué à travailler sous les ordres d'un artiste noir, et encore moins d'une femme, Laxton éméché fait une remarque à Aretha. Une remarque raciste et très probablement sexiste, deux sphères qui cohabitent généralement avec une stupidité égale. White prend aussitôt la mouche et la tension monte d'un cran.

Pendant ce temps, Aretha peine à trouver ses marques sur *Do Right Woman*, au point que Dan Penn finit par s'installer au micro afin de lui montrer ce qu'il veut. « C'était plutôt paradoxal, explique Penn. Voilà cette fille dotée d'un talent phénoménal qui se met à chanter comme une casserole. Alors on a fait ce qu'on faisait toujours dans ces cas-là, on m'a demandé de chanter, histoire de provoquer un peu l'artiste, de la pousser à se dire qu'elle était tout de même capable de faire mieux qu'un blanc-bec dans mon genre 14. »

Grâce à ce subterfuge, la base rythmique de *Do Right Woman* a pu être enregistrée, mais Aretha ne se sent pas prête à y ajouter immédiatement sa voix et son piano, et Wexler décide d'ajourner la séance jusqu'au lendemain. La fatigue et l'alcool aidant, White multiplie les remarques désobligeantes sur les musiciens et Ken Laxton en profite pour lancer une nouvelle allusion raciste. White se met en colère, Rick Hall renvoie immédiatement Laxton en lui ordonnant de ne plus remettre les pieds au studio, Wexler reproche à Hall de n'avoir pas engagé des cuivres afro-américains comme il le lui avait pourtant demandé, les insultes fusent, mais chacun finit par rentrer chez soi.

Wexler, épuisé, monte dans sa chambre d'hôtel. Au même moment, Rick Hall arrive au Downtowner en espérant recoller les morceaux avec Ted White. La manœuvre échoue lamentablement : le ton monte, les arguments volent de plus en plus bas, les menaces pleuvent et la discussion se termine en empoignade. « J'avais trop bu et Ted aussi, se souvient Hall. Je suis allé dans leur chambre pour tenter de calmer le jeu, mais ça n'a fait qu'empirer les choses. Ted hurlait en me disant qu'il n'aurait jamais dû laisser sa femme venir en Alabama, je me suis mis à hurler à mon tour et on a fini par se battre 15. »

Enfermé dans sa chambre, Wexler entend bien des éclats de voix et des portes qui claquent, sans se douter que cette première séance tourne à l'enfer. Pour couronner le tout, White et sa femme se disputent suite au départ de Hall, et Aretha décide de rentrer chez elle. Lorsqu'il découvre l'étendue des dégâts le lendemain, Wexler est furieux contre Rick Hall qu'il accuse d'avoir saboté son enregistrement

et les séances se trouvent annulées *de facto*. « Quant à nous, précise le guitariste Jimmy Johnson, on était au courant de rien. Personne ne voulait rien nous dire de ce qui s'était passé cette nuit-là et on a mis des mois à reconstituer le puzzle. En attendant, nous avons trouvé porte close quand nous sommes arrivés chez Fame le lendemain 16. »

Jerry Wexler se trouve dans une situation paradoxale à son retour précipité à New York. Les choses n'auraient pu se passer plus mal chez Fame, mais il rapporte dans ses bagages ce qu'il croit être un pur chef-d'œuvre. Il est tellement impatient d'annoncer au monde la bonne nouvelle qu'il fait presser à la hâte une vingtaine d'acétates – sortes de maquettes en forme de 45-tours gravées sur une seule face – qu'il fait parvenir à des disc-jockeys noirs triés sur le volet pour leur influence sur les ghettos du pays.

« La réaction a été incroyable 17 », se souvient Wexler. Partout, on s'enthousiasme pour cette chanteuse que l'on connaissait, mais à qui personne n'aurait prêté un tel pouvoir de séduction dans le domaine de la soul. Pour Wexler, le paradoxe ne fait que s'amplifier car ses distributeurs, aiguillonnés par ceux qui ont entendu *I Never Loved a Man* à la radio, réclament un 45-tours à cor et à cri. *Do Right Woman – Do Right Man* ferait parfaitement l'affaire, mais encore faudrait-il qu'Aretha y ajoute sa voix et son piano.

Wexler a beau tenter de la joindre à tous les numéros de téléphone qu'il lui connaît, Aretha reste introuvable. Pour lui, le calvaire va durer quinze jours, jusqu'à ce qu'elle finisse par émerger de sa solitude dépressive après avoir plus ou moins digéré le fiasco de Muscle Shoals et la séparation temporaire avec Ted qui s'est ensuivie.

Aretha refait surface accompagnée de ses deux sœurs, signe qu'elle se trouve seulement en convalescence. Wexler comprend tout de suite le parti qu'il peut tirer de la présence rassurante d'Erma et de Carolyn, et il charge les deux sœurs Franklin d'accompagner Aretha en faisant les chœurs sur *Do Right Woman*.

Le premier 45-tours Atlantic d'Aretha peut enfin voir le jour, mais Wexler n'est pas sauvé pour autant car il se trouve confronté à une situation quasi inextricable. S'il n'est pas possible de retourner dans l'Alabama, la qualité artistique des enregistrements réalisés chez Fame lui laisse peu de doute sur la voie à suivre. Parfaitement conscient que Rick Hall ne lui « prêterait » jamais ses musiciens pour travailler avec Aretha, Wexler ruse en faisant venir à New York la section rythmique de Muscle Shoals sous le prétexte d'enregistrer un album instrumental du saxophoniste King Curtis.

« Les gens d'Atlantic nous prenaient pour des péquenots sudistes et ils n'étaient pas certains qu'on serait capables de se débrouiller loin de notre cambrousse, précise le guitariste Jimmy Johnson. Wexler et son

ingénieur du son Tommy Dowd ont commencé par nous faire enregistrer l'album instrumental [de King Curtis] ¹⁸ pour voir comment on allait réagir. Notre travail leur a plu, ce qui a permis de balayer leurs préjugés ¹⁹. »

On imagine la rage de Rick Hall lorsqu'il apprend que Johnson, Charlie Chalmers, Tommy Cogbill, Spooner Oldham et Roger Hawkins ont enregistré l'album Aretha en catimini dans les studios Atlantic du 1841 Broadway, entre le 8 et le 15 février 1967. C'est le moindre des soucis de Wexler qui possède désormais la matière première nécessaire à un 33-tours. Cette fois, les cuivres ont été placés sous la direction de King Curtis. Ce dernier est un ancien de l'orchestre de Lionel Hampton, armé de solides états de service en studio. Depuis une dizaine d'années, son saxophone velouté brille sur les disques d'un nombre impressionnant de vedettes de rhythm & blues : LaVern Baker, les Drifters, Sam Cooke, Joe Turner, Bobby Darin, les Shirelles, les Coasters...

Erma et Carolyn Franklin – auxquelles se joint pour l'occasion Cissy Houston, déjà croisée en studio à l'époque de l'album Columbia « Soul Sister » – contribuent à renforcer l'atmosphère gospel de ces enregistrements en se renvoyant constamment la balle avec Aretha, tout comme leur père le fait chaque dimanche avec ses fidèles en pratiquant la technique du *call and response*. « Tout était très direct, insiste Tom Dowd. Aretha s'asseyait au piano et se mettait à chanter dans la plus pure tradition gospel. Tout l'inverse de ce qu'elle avait pu faire chez Columbia où étaient privilégiées des orchestrations élégantes ²⁰. »

En l'espace de quelques séances, et en l'absence de Ted White qui voit du même coup se réduire une part de son ascendant sur sa femme, l'entourage artistique d'Aretha est ainsi ajusté. Quant à son répertoire, il illustre la volonté affirmée par Wexler de la laisser s'exprimer dans un registre qui lui ressemble. Le schéma en est assez simple, et il va se répéter sur les disques suivants : à partir d'un socle stable de compositions personnelles (*Baby, Baby, Baby* imaginé avec sa sœur Carolyn, *Dr. Feelgood* et *Don't Let Me Lose This Dream* cosignés avec son mari) et d'originaux conçus spécifiquement pour elle (*I Never Loved a Man* et *Do Right Woman*, bien sûr, mais aussi *Save Me* proposé par King Curtis et peaufiné avec Carolyn), Aretha élargit le cercle à l'aide d'emprunts à son cher Sam Cooke (*Good Times* et *A Change Is Gonna Come*), auxquels s'ajoutent des reprises qui lui tiennent à cœur (*Drown in My Own Tears* de Ray Charles et *Respect* d'Otis Redding). On le voit, Jerry Wexler fait tout pour se démarquer de ses prédécesseurs chez Columbia, insistant avant tout sur l'héritage afro-américain d'Aretha.

Wexler, rongé par l'impatience depuis la débâcle de Muscle Shoals,

n'a pas l'intention de retarder plus longtemps la sortie d'un recueil dans lequel il fonde tous ses espoirs. Le 10 mars, moins d'un mois après l'achèvement des séances, le 33-tours « I Never Loved a Man the Way I Love You » est en place chez les disquaires. Avec sa photo de pochette signée Jerry Schatzberg – le futur réalisateur de *Panique à Needle Park* et de *L'Épouvantail*, alors photographe pour le magazine *Vogue* –, cet album s'inscrit dans une logique bien différente de celle des albums Columbia. Aux poses hiératiques et convenues de la chanteuse de cabaret succède l'image d'une Afro-Américaine tournée vers les préoccupations de la jeune génération, avec sa tenue à paillettes plastique géantes aux fortes connotations pop'art.

Publié en avant-première, le single *I Never Loved a Man* fait une entrée remarquée dans le Hot 100 le 4 mars avant de trouver sa place dans les charts noirs une semaine plus tard. Désormais, les choses vont aller très vite puisque la chanson de Ronnie Shannon s'installe tout en haut des hit-parades R&B dès le 25 mars pour s'y accrocher pendant sept semaines, tout en atteignant la neuvième place des classements pop à la fin du mois d'avril. Les chiffres de vente se calquent sur ce succès et pour la première fois de sa carrière, Aretha dispose d'un disque d'or, c'est-à-dire d'un 45-tours vendu à plus d'un million d'exemplaires.

La réussite ne s'arrête pas là. Tandis que la face B, *Do Right Woman*, monte dans les classements afro-américains, Atlantic commercialise le 10 avril un deuxième extrait de l'album, le doublé *Respect/Dr. Feelgood*. Fait inhabituel à une époque où le single initial insiste généralement sur le titre le plus percutant d'un album afin de lui servir de locomotive, ce second 45-tours se révèle encore plus porteur que le premier. Également certifié disque d'or, il voit *Respect* se hisser à la première place des charts R&B pendant huit semaines à partir du 20 mai, mais aussi au premier rang des classements pop deux semaines durant à compter du 3 juin. Pour Aretha, ce triomphe marque d'évidence le début d'une ère nouvelle ; c'est également le cas pour sa maison de disques qui trouve en elle une héritière digne de Ray Charles, attiré par les sirènes du show-business dans les filets du géant ABC-Paramount sept ans plus tôt.

Il est indispensable de s'arrêter quelques instants sur la lecture que donne Aretha de *Respect*, le titre qui reste à ce jour son morceau de bravoure, celui qu'elle ne pouvait oublier en concert sans risquer les huées du public et qui retrouvera les honneurs des hit-parades au lendemain de sa mort, cinquante et un ans après sa sortie.

L'ingénieur du son attitré d'Atlantic, Tom Dowd, connaît bien *Respect* pour avoir assisté en direct à sa naissance quelques mois plus tôt au cours des séances marathon de l'album « Otis Blue » d'Otis

Redding, en juillet 1965. À bien des égards, ce recueil présente une ressemblance marquée avec celui d'Aretha ; outre *Respect*, on y trouve deux références à Sam Cooke (dont *A Change Is Gonna Come*) que Redding considère lui aussi comme son maître, le tout dans une ambiance de soul sudiste caractérisée. On ne s'étonnera donc pas qu'Aretha et sa sœur Carolyn aient usé l'album de Redding sur leur tourne-disque, au point de penser à *Respect* lorsque s'annoncent les séances Atlantic.

L'origine de cette ode au respect semble remonter à une conversation anodine entre Otis et son batteur Al Jackson Jr., mais jamais ce mot n'a pris dans la bouche de Redding une connotation aussi marquée que celle qu'il assume chez Aretha. Ce qui apparaissait chez son créateur comme un simple gimmick autour d'un mot à la mode prend chez Aretha des allures d'incantation, laissant place à un véritable slogan militant en cette période troublée.

Tous les ingrédients sont réunis pour donner sa force au *Respect* d'Aretha, à commencer par un pont instrumental inattendu qui contribue largement à maintenir l'incroyable tension nerveuse de ce titre. « Il régnait en studio une atmosphère fabuleuse ce soir-là », raconte Arif Mardin qui assistait Wexler et Dowd à cette occasion. « Tout s'est mis en place avec une spontanéité totale. Le jour même ou la veille, on avait travaillé à un album de King Curtis pour lequel on avait enregistré une version instrumentale de *When Something Is Wrong with My Baby* de Sam & Dave. Au moment du solo que l'on peut entendre au milieu de *Respect*, je ne sais plus si c'est Tommy [Dowd] ou moi, mais l'un de nous deux a suggéré de se servir de la grille d'accords de *When Something Is Wrong* pour donner plus de dynamique à *Respect*. (...) On a essayé et ça a marché, en grande partie grâce à [King] Curtis [21](#). »

Plus essentielle encore est la façon dont Aretha scande le mot « respect » dont elle épelle les sept lettres de façon hypnotique, avant de se lancer dans une joute oratoire avec Carolyn autour d'une expression popularisée par les deux sœurs à cette occasion, *sock it to me*. Littéralement, *to sock* signifie « frapper » ou « assener », une notion de force qui se transforme en revendication pour signifier « vas-y », parfois avec un fort sous-entendu sexuel, même si l'intéressée affirme ne pas avoir usé de l'expression dans ce sens. Portée par le succès de la chanson, cette formule caractéristique du jargon noir américain, présente dans le vernaculaire de la première minorité américaine depuis quelques années déjà, se répand comme une traînée de poudre. Elle trouve sa place sur les murs des ghettos sous forme de graffitis et se décline en autocollants sur les pare-chocs des voitures, au point d'inspirer au chanteur Syl Johnson son tout premier hit national *Come On Sock It to Me* à la fin du printemps 1967,

avant d'être immortalisée par le biais de la série humoristique *Rowan and Martin's Laugh-In* à la télévision.

La propagation de *sock it to me* est symbolique de l'impact de *Respect* sur toute une époque. Enregistrée un 14 février, jour de la Saint-Valentin, la version d'Aretha tire une part de sa légitimité de la situation personnelle de la chanteuse, alors que sa relation avec Ted White est au plus bas. Le respect qu'elle exige, c'est inconsciemment celui de toutes ces femmes du ghetto qui, comme elle, sont victimes d'abus masculins quotidiens. Si le sort du chanteur de blues est d'être noir deux fois, ainsi que l'a souvent dit B.B. King ²², celui de la femme noire est d'être doublement esclave, de la société et de son foyer.

Ce message à tiroirs s'adresse aussi bien à un *establishment* américain qui ferme les yeux depuis trop longtemps sur des inégalités criantes, qu'à la communauté noire dont Aretha connaît trop bien les dérives machistes et misogynes. À une époque où le revenu annuel moyen de la femme afro-américaine est trois fois inférieur à celui d'un homme de race blanche et deux fois inférieur à celui d'un homme noir, où une Afro-Américaine sur trois élève seule ses enfants, où la femme noire a trois fois plus de chances de mourir en couches que ses concitoyennes, la revendication légitime d'Aretha dépasse les clivages raciaux et lui attire des sympathies bien au-delà des frontières de sa propre communauté.

Car sans être aussi dramatique, la situation n'est pas tellement différente au cœur de l'Amérique moyenne. Des campus universitaires commencent à s'élever un nombre croissant de voix qui exigent la fin du statut servile de la femme et réclament son droit à s'émanciper du rôle de ménagère dans laquelle elle se trouve confinée par un *American dream* vieillissant. Parallèlement, tous ceux que l'on envoie se faire tuer au Viêt Nam pour des raisons discutables aspirent également au respect de leur intégrité, de même que la génération montante des Afro-Américains et des Amérindiens désormais prêts à se battre au nom du droit à vivre un rêve qu'ils se contentent d'entrevoir dans la réussite des autres.

Au sein des minorités comme chez les héritiers de l'élite WASP, à la croisée des chemins de la conscience émergente des droits civiques et des droits de la femme, le respect réclamé par Aretha trouve un écho immédiat, expliquant l'universalité d'un succès que l'on espérait sans vraiment l'attendre. Sans violence, mais avec une puissance émotionnelle inégalée, Aretha entre sans l'avoir vraiment voulu dans la sphère d'un militantisme pas aussi feutré qu'il y paraît, ouvrant ainsi la voie à son collègue James Brown qui enregistrera seize mois plus tard son hymne à la fierté afro-américaine, *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud*.

À en croire la rumeur qui court dans la communauté noire de

l'époque, l'année 1967 est marquée par trois « R » incontournables : *'Retha, Rap and Revolt*, ainsi que le clame une expression populaire cet été-là. *Revolt* pour le ghetto de Detroit qui s'embrase le 23 juillet et fait 43 victimes noires en l'espace de deux journées d'horreur ; *Rap* pour H. Rap Brown, apôtre d'un ultranationalisme noir prônant le séparatisme ; *'Retha* pour la nouvelle voix des femmes et des Noirs. « Le respect, c'était un besoin pour toute une nation, pour l'homme et la femme de la rue, le businessman et la mère de famille, le pompier et l'enseignant. Tout le monde exigeait le respect. C'était également le cri de ralliement du mouvement pour les droits civiques [23](#) », écrit Aretha dans ses Mémoires.

Dans *The Death of Rhythm & Blues*, une étude remarquable sur l'évolution de la musique populaire noire, le critique afro-américain Nelson George voit dans la posture artistique de la chanteuse l'expression absolue d'une liberté retrouvée : « Franklin exprimait tout ce que pouvait être la femme noire, à l'heure où ses contemporaines (Diana Ross, Tina Turner, Dionne Warwick, Martha Reeves et même Gladys Knight) se trouvaient enfermées dans un rôle subalterne par les décisions artistiques de producteurs masculins [24](#). »

« Le noir est synonyme de beauté, mais aussi de souffrance et de lutte [25](#) », affirme volontiers Aretha. Derrière les mots, la fille du révérend Franklin multiplie depuis longtemps les actes, ainsi que l'illustre son soutien sans faille à la Southern Christian Leadership Conference de Martin Luther King Jr. à l'invitation duquel elle a souvent chanté, dès l'époque Columbia. Au lendemain des manifestations pacifiques et des violences policières qui ont marqué le printemps 1963 à Birmingham, Alabama, un concert présidé par King a notamment été organisé au McCormick Place de Chicago. Au terme d'un plaidoyer vibrant, le leader a cédé sa place à trois chanteuses acquises à sa cause : Mahalia Jackson, Dinah Washington et Aretha. « Toutes les trois ont tenu le public en haleine jusqu'à deux heures du matin, mais Aretha remportait tous les suffrages en interprétant l'hymne final », rapporte Taylor Branch dans son étude du mouvement pour les droits civiques. « Donnant une lecture bouleversante de *Precious Lord, Take My Hand*, le grand classique de Thomas Dorsey, elle laissait parfois un auditoire convaincu d'avoir assisté à un moment historique [26](#). »

Le militantisme d'Aretha est d'autant moins contestable qu'elle refuse de faire de son engagement personnel une vitrine racoleuse, à en croire Jerry Wexler : « Elle n'en parlait pas. Pour elle, ses opinions politiques appartenaient à sa vie privée. Elle consacrait beaucoup de son temps à Martin Luther King, mais sans jamais verser dans la polémique et les slogans faciles. Ses positions relevaient avant tout de ses croyances et de sa foi [27](#). » Cette sincérité n'empêche pas certaines

réactions virulentes de se faire jour dans sa propre communauté, où les héritiers de Marcus Garvey remettent à la mode une doctrine séparatiste aux forts relents racistes à laquelle cette femme de tolérance ne souscrit pas. Au même titre que d'autres ultranationalistes noirs, les Black Panthers reprochent à la musique soul émergente de sacrifier la combativité des ghettos sur l'autel d'un show-business dominé par la mafia des Blancs. Avec B.B. King et James Brown, Aretha est ouvertement dénoncée par Emory Douglas, le ministre de la Culture officiel des Panthers, qui l'accuse de faire fortune en chantant « l'amour et le nationalisme culturel 28 ».

Cette accusation de collaboration avec le pouvoir blanc, pour absurde qu'elle est, s'explique par la propension grandissante du jeune public américain à se rallier aux exigences de respect d'Aretha. En dehors même de toute considération revendicative, la culture populaire afro-américaine exerce une véritable fascination sur des étudiants blancs en rupture de ban avec l'Amérique à deux vitesses de la génération précédente. Pour ceux qui rejettent en bloc les pratiques chrétiennes de leurs parents, symboles d'allégeance à un système contesté, aucune prise de position n'est aussi forte que celle consistant à embrasser l'approche religieuse expressionniste des anciens esclaves. De leur point de vue, les concerts au magnétisme mystique d'Aretha sont l'occasion de nourrir un besoin de spiritualité sans pour autant s'inféoder à un christianisme jugé dépassé. « Lors de ses concerts, peut-on lire dans le mensuel *Ebony*, on se demande comment elle parvient à faire vibrer son auditoire à ce point. Seize mille spectateurs, réunis dans un stade (...), semblent participer avec elle à un rite spirituel réminiscent du pentecôtisme. (...) Aretha les conduit toujours plus haut, au point que certains se mettent à hurler et sautent sur leurs sièges, quand ils ne tentent pas de s'approcher de la scène pour la toucher 29. »

Cette adhésion artificielle à l'exotisme de la culture afro-américaine trouve son prolongement dans l'adoption par la jeune Amérique d'expressions vernaculaires empruntées au ghetto. Avec d'autres termes tels que *hip*, *man*, *right on*, *out of sight* et *you dig* 30 que l'on entend couramment dans la bouche des plus « branchés », *sock it to me* donne une légitimité supplémentaire à Aretha lorsque son expression entre dans le vocabulaire des campus.

À travers l'adhésion au langage, au rythme et à la problématique qu'elle développe dans ses premiers best-sellers, Aretha inscrit son succès dans une logique beaucoup plus rassembleuse que celle de l'autre grande icône soul qu'est James Brown, dont le discours funk et les valeurs prolétaires restent cryptiques en dehors de l'Amérique noire de la rue.

Dès le premier album Atlantic d'Aretha, on assiste ainsi à une

nouvelle forme de *crossover*, cette perméabilité des cultures qui permet à certains succès de la musique populaire noire de s'introduire dans l'univers généraliste pop. « Le marché pop était celui de la variété du grand public blanc, explique Marvin Gaye. Le marché R&B et soul se limitait en revanche aux frères et sœurs noirs des ghettos. On espérait tous parvenir à s'introduire sur le marché pop et vendre aux Blancs parce que ça voulait dire gagner plus d'argent. On voulait juste une part du gâteau, c'est aussi simple que ça 31. »

En anglais, *to cross over* signifie traverser, passer de l'autre côté, un phénomène qui touche un nombre grandissant de chanteurs noirs dans le sillage du rock'n' roll. La chose n'est pas inédite, certains orchestres de jazz ayant déjà ouvert la voie pendant les années folles : l'Amérique de la prohibition a gardé le souvenir de ces formations chargées d'animer, au Cotton Club et ailleurs, des soirées réservées exclusivement à une élite blanche. Depuis la guerre, certains crooners, au premier rang desquels se trouve Nat « King » Cole, ont également réussi à s'affranchir des contraintes de la ségrégation culturelle en s'exprimant dans le registre feutré de la ballade romantique, avant que Berry Gordy et l'écurie Motown ne poussent cette logique à son paroxysme.

Mais à l'heure où Aretha propose une soul libérée de toute tentation commerciale, la nouveauté tient à l'adhésion du public blanc aux goûts de la communauté noire, au terme de décennies qui ont vu l'Amérique *mainstream* imposer ses choix. « Plusieurs éléments justifient ce crossover, explique Jerry Wexler. La beauté de la musique d'Aretha, mais aussi son intégrité de créatrice. C'est en préservant intactes ses racines, sa vitalité originelle et son honnêteté foncière qu'elle obtenait l'adhésion du plus grand nombre 32. »

Il faut également voir dans ce phénomène une maturation de la génération des baby-boomers américains qui vivent la plénitude de leur libération sexuelle dans l'extase d'Aretha, après avoir flirté sagement en écoutant les Supremes. Le rock dans son acception la plus large – dont relève la nouvelle soul au même titre que les expériences psychédéliques simultanées du « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band » des Beatles – touche toute l'Amérique, ainsi que l'illustrera au début de l'été 1968 la présence d'Aretha à la une du vénérable hebdomadaire *Time*.

Au terme d'années de travail et de patience, et grâce à *Respect*, Aretha cesse brusquement d'être une obscure vocaliste de jazz et devient l'égérie de sa génération, sans distinction de race, de sexe et de religion.

1. David Ritz, notes de pochette de l'album d'Aretha Franklin « The Queen in Waiting », *op. cit.*, p. 20 et p. 25.
2. Wexler Jerry avec David Ritz, « Listen at Her... Listen at Her ! », publié dans le livret du coffret « Aretha Franklin – Queen of Soul », Rhino 71063, p. 10.
3. Mark Bego, *Aretha Franklin – The Queen of Soul*, *op. cit.*, p. 82.
4. Robert Gordon, « Southern Soul », dans Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, *op. cit.*, p. 193.
5. Jerry Wexler avec David Ritz, *Rhythm and the Blues – A Life in American Music*, *op. cit.*, p. 204.
6. *Ibid.*, p. 205.
7. Cité dans Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, *op. cit.*, p. 189.
8. Jerry Wexler avec David Ritz, *Rhythm and the Blues – A Life in American Music*, *op. cit.*, p. 247.
9. Jerry Wexler avec David Ritz, « Listen at Her... Listen at Her ! », *op. cit.*, p. 13.
10. Cité dans Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, *op. cit.*, p. 188.
11. Jerry Wexler avec David Ritz, « Listen at Her... Listen at Her ! », *op. cit.*, p. 7.
12. Peter Guralnick, *Sweet Soul Music*, *op. cit.*, p. 340.
13. Jerry Wexler avec David Ritz, « Listen at Her... Listen at Her ! », *op. cit.*, p. 14.
14. Peter Guralnick, *Sweet Soul Music*, *op. cit.*, p. 341.
15. Jerry Wexler avec David Ritz, *Rhythm and the Blues – A Life in American Music*, *op. cit.*, p. 211.
16. Fuqua Christopher S., *Music Fell on Alabama*, Birmingham, Crane Hill, 1991, p. 39.
17. Charlie Gillett, *Making Tracks – The Story of Atlantic Records*, Londres, Souvenir Press, 1988, p. 211.
18. « The Great Memphis Hits », Atco LP 211.
19. Christopher S. Fuqua, *Music Fell on Alabama*, *op. cit.*, p. 40.
20. Fred Bronson, *The Billboard Book of Number One Hits*, New York, Billboard Pub., 1992, p. 225.
21. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, New York, Billboard Pub., 1993, p. 32.
22. Sebastian Danchin, *Blues Boy – The Life and Music of B.B. King*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998, p. 86.
23. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, *op. cit.*, p. 112.
24. Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, New York, Omnibus, 1988, p. 106.
25. Extrait d'un article paru dans *Essence* (décembre 1973) et cité dans le livret du coffret « Aretha Franklin – Queen of Soul », *op. cit.*, p. 42.
26. Taylor Branch, *Parting the Waters – America in the King Years 1954-1963*, New York, Touchstone, 1989, pp. 805-806.
27. Brian Ward, *Just My Soul Responding – Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 400.
28. *Ibid.*, p. 412.
29. Charles L. Sanders, « Aretha : A Close-up Look at Sister Superstar », *Ebony* (décembre 1971), p. 124.
30. « Dans le coup », « Mec », « Continue », « Génial », « Tu piges ».
31. Sebastian Danchin, *Encyclopédie du rhythm & blues et de la soul*, Paris, Fayard, 2002, p. 156.
32. Jerry Wexler avec David Ritz, « Listen at Her... Listen at Her ! », *op. cit.*, p. 16.

Chapitre IV

Lady Soul (1967-1969)

La stagnation de sa carrière chez Columbia a mal préparé Aretha Franklin au tourbillon dans lequel l'entraîne son premier album Atlantic. En l'espace de dix-huit mois, sa nouvelle patrie discographique la fait passer du statut de chanteuse de cabaret à celui de « Lady Soul », reine incontestée d'un genre en plein essor, célébrée par un nombre record de best-sellers : au total, neuf de ses 45-tours figurent dans le Top 10 pop, dont huit passent la barre du million d'exemplaires vendus. Derrière l'abstraction des chiffres, on souligne dans la profession que personne n'avait fait aussi bien sur une période aussi courte depuis Elvis Presley, pas même les Beatles. Quant à sa situation financière personnelle, elle se métamorphose radicalement : après avoir péniblement engrangé cent mille dollars en 1966, Aretha voit plus d'un million abonder son compte en banque l'année suivante.

L'artisan de cette réussite est bien sûr Jerry Wexler dont la légitimité se trouve renforcée par le triomphe d'Aretha, à l'aube de ses cinquante ans.

Le contraste ne pourrait être plus grand entre les deux « découvreurs » de la chanteuse, John Hammond et Jerry Wexler. Quand le premier est né avec une cuiller en or dans la bouche au sein d'une famille de grands capitalistes protestants, le second est un enfant de l'immigration juive ashkénaze d'Europe orientale qui a grandi dans le New York populaire de Washington Heights. Aussi déluré qu'intelligent, ce fils d'un laveur de carreaux met une même ardeur à parfaire sa culture de la rue dans les salles de billard de son quartier qu'à étendre ses connaissances dans les bibliothèques publiques, poussé par des parents auxquels la Dépression a laissé peu de chance de réussir. Si Gerald Wexler a une telle facilité de dialogue avec les artistes noirs qu'il produit, c'est parce qu'il sait, comme eux, que les Américains naissent peut-être égaux, mais qu'ils ne le restent

pas longtemps, quoi qu'en dise la Constitution. Au sein de l'immigration juive de même que dans la communauté noire, la règle d'or pour s'en sortir est de se distinguer de la masse ; mais alors que les Afro-Américains comptent sur Dieu pour trier le bon grain de l'ivraie, cet agnostique endurci s'enorgueillit d'y arriver avec l'aide de sa seule conscience.

Pour un enfant du prolétariat juif new-yorkais, la musique ne constitue pas un débouché d'avenir. Wexler entretient pourtant une passion dévorante vis-à-vis de tout ce qui chante, bouge et swingue, s'enflammant aussi bien pour la voix de son héros Bing Crosby que pour la trompette de son idole Louis Armstrong. Son adolescence coïncide avec la mode des *rent parties*, ces fêtes privées organisées le week-end entre amis dans un Harlem durement touché par la Crise, au cours desquelles le whiskey de contrebande et le jazz coulent à flots en échange d'oboles qui serviront à payer le loyer. Et tandis que John Hammond lance déjà les carrières de Benny Goodman et Count Basie, Wex assiste à leur envol en simple spectateur, sans imaginer apporter un jour sa pierre à l'édifice de la musique noire.

En attendant, il doit penser à gagner sa vie après avoir brillamment terminé ses études secondaires en 1932 à l'âge de quinze ans, et s'être empressé de perdre au billard les cinquante dollars âprement économisés par sa mère pour ses études universitaires. C'est l'époque où le grand-père de Jerry décide de se suicider afin d'assurer l'avenir de sa femme, après avoir pris soin de contracter une assurance-vie. La Dépression se montre sans pitié pour les sans-grade, mais c'est sans compter sur l'opiniâtreté de Mme Wexler, décidée à tout pour éviter à son fils aîné une vie de laveur de carreaux. Quand la musique est érigée en religion chez les Noirs, les études tiennent lieu de dogme au sein de la communauté juive, et Jerry se retrouve à dix-neuf ans dans le décor invraisemblable de Manhattan, Kansas, au cœur du Midwest céréalier, où est implanté le College of Agriculture and Applied Science.

Peu attiré par l'agronomie, Wexler se découvre un intérêt égal pour le journalisme et le blues débridé qui règne dans les saloons tout proches de Kansas City – Sodome de l'entre-deux-guerres américain dominée par la mafia italo-irlandaise locale. Son excentricité forcenée se charge pourtant de le ramener à New York où il se retrouve à battre le pavé sans le moindre diplôme. À force de se faire renvoyer par tous les employeurs assez téméraires pour lui confier la moindre tâche, Wex finit par rejoindre son père, un seau et une éponge à la main. Décidé à expier sa misère, il hante les salles d'exposition et le cinéma du Museum of Modern Art le week-end, assimilant l'œuvre d'Auguste Renoir et celle de son fils Jean, tout en veillant à parfaire sa connaissance encyclopédique de l'univers jazz.

Cette passion pour la musique noire prend des proportions dévorantes. Lorsqu'il s'agit de séduire la femme qu'il va épouser en 1941, Wexler l'entraîne à l'Apollo de Harlem et lui fait faire le tour des revendeurs de 78-tours, en attendant que l'armée américaine lui offre une sécurité qu'il n'espérait plus. Au lendemain de la guerre, à l'image de milliers de soldats démobilisés, il profite des bourses octroyées dans le cadre du *GI Bill* et retourne à Manhattan, Kansas, où il décroche enfin un diplôme de journalisme qui lui permet de postuler en 1947 au magazine *The Billboard*, la bible américaine du disque. À trente ans, après des lustres passés à tergiverser entre la musique et l'écriture, Wexler marie enfin ses deux amours et obtient pour la première fois de sa vie un travail digne de ce nom.

Deux décennies vont lui suffire pour rattraper le retard accumulé et laisser son empreinte sur le monde. Comme toujours avec cet habitué des parcours en dents de scie, la réussite est inégale. Après l'enthousiasme de ce soir de 1949 où il propose l'expression *rhythm & blues* en remplacement du terme *race* dont l'Amérique noire souhaite se défaire, vient le dégoût de ce petit matin de 1951 où son journal lui demande d'instruire le procès à charge des Weavers, le groupe de Pete Seeger dont les adeptes du sénateur McCarthy entendent dénoncer le répertoire subversif.

Désabusé, Wexler démissionne pour mieux rebondir dans une firme d'édition musicale, ce qui lui permet de découvrir l'univers des studios, et surtout de devenir en 1953 associé minoritaire chez Atlantic, alors un label ambitieux en plein devenir. Davantage qu'un coactionnaire, Ahmet Ertegun recherche un collaborateur capable de gérer au quotidien les exigences d'une maison de disques. Wexler va se piquer au jeu ; profitant des débuts chez Atlantic de LaVern Baker, il s'improvise directeur artistique et parraine peu après l'un des grands succès *rhythm & blues* de 1953, *Money Honey* des Drifters.

La carrière ascendante de Ray Charles à laquelle il est associé va lui servir de tremplin. Producteur exigeant, jamais complaisant, il devient rapidement l'un des piliers sur lesquels se bâtit la gloire d'Atlantic, contribuant par son intuition à l'émergence d'une musique soul sans concession. Cet homme très respecté dans sa profession considère pourtant le départ de Ray Charles comme un échec personnel, et il recherche avec acharnement l'artiste qui viendra combler ce manque. Il a bien cru y parvenir en attirant Sam Cooke dans ses filets en 1960, mais ce dernier a finalement préféré jouer la carte de la sécurité en rejoignant l'écurie du géant RCA. Depuis, le partenariat imaginé avec Stax, le développement des carrières de Solomon Burke, Wilson Pickett et Sam & Dave, constituent des réussites personnelles appréciables, mais il lui faut attendre l'entrée d'Aretha chez Atlantic en 1967 pour connaître une satisfaction à la mesure de son ambition.

Volontiers individualiste et narcissique, Wexler est loin d'être un créateur solitaire. En particulier, il possède ce don rare chez les décideurs de savoir s'entourer, persuadé à juste titre que l'excellence de son entourage est le meilleur garant de son propre éclat. Mais s'il est habitué à composer des équipes gagnantes auprès des chanteurs dont il a la charge, jamais il n'a réuni une telle somme de talents autour d'une même artiste.

Le premier atout dans le jeu de Wexler est Tom Dowd. Ce New-Yorkais né en 1925 sortait tout juste de l'école lorsqu'il a été repéré par Ahmet Ertegun vers 1948. Au fil des succès engrangés par Atlantic, Dowd prend possession de la console et devient l'un des ingénieurs du son les plus talentueux de l'après-guerre. À l'entendre, il aurait été en avance sur son temps uniquement parce que les conditions d'enregistrement étaient d'une telle médiocrité au début de l'histoire d'Atlantic que tout restait à inventer. Dowd n'était pourtant pas le seul à devoir se débrouiller avec les moyens du bord à une époque où les petites maisons de disques disposaient d'équipements extrêmement rudimentaires, mais les premières productions Atlantic possèdent une netteté cristalline unique dans le métier.

Par la suite, la compagnie de Wexler et Ertegun disposant de fonds suffisants pour construire un vrai studio dans son immeuble de Broadway, Dowd ne se contente plus d'en être l'âme. Outre les missions d'enregistrement qui lui sont confiées à Memphis ou Muscle Shoals, ce personnage discret et sensible reste l'oreille de Jerry Wexler, n'hésitant pas à sortir de son rôle technique afin de contribuer à la production. « Je fais des suggestions, précise-t-il. Je repère un endroit idéal pour un appel des cuivres, une intervention des chœurs ou des violons, et je m'empresse d'en prendre note sur le premier bout de papier venu. (...) On en discute avec l'artiste et, si ça lui plaît, on en tient compte. (...) Il m'arrive de venir en studio avec ma petite idée, mais, la plupart du temps, je réagis à ce que j'entends et je m'applique à enrichir ou à mettre en valeur le travail de l'artiste ¹. »

Dès le premier recueil Atlantic d'Aretha, on trouve dans l'entourage de Wexler un autre acteur incontournable de sa réussite. Arif Mardin, un ancien étudiant en sciences économiques originaire d'Istanbul, a renoncé très tôt à ce qui n'était pas sa vraie vocation afin d'étudier la musique à la très réputée Berklee School of Music. Sa passion pour le jazz, mais aussi ses origines turques, l'ont tout naturellement conduit dans l'entourage d'Ahmet Ertegun et de son frère Nesuhi dont il devient l'assistant chargé des programmes de réédition. Mardin doit sa promotion à King Curtis qui, le premier, remarque ses talents d'orchestrateur et le recommande à Wexler. Dans une maison telle qu'Atlantic où l'excentricité est érigée en principe fondateur, Mardin

monte en grade du jour au lendemain et sort de son rôle initial de factotum pour occuper le poste d'arrangeur maison.

Les séances de l'album « I Never Loved a Man The Way I Love You » en 1967 marquent un tournant pour Mardin qui s'éloigne progressivement de l'univers du jazz et prend pied, à trente-cinq ans, dans le monde de la chanson. Chez cet homme affable au caractère toujours égal, capable de tempérer les ardeurs les plus vives en studio dans les moments de tension, ou encore de relayer Tom Dowd à la console en cas de besoin, Wexler discerne un collaborateur fiable, aux goûts musicaux très sûrs, dont les arrangements épurés et discrets tranchent avec les orchestrations traditionnellement lourdes du métier. « J'avais une méthode de travail bien spécifique avec Aretha, explique Mardin. Mes arrangements dépendaient de la manière dont elle s'accompagnait au piano. En général, je veillais à ce que la basse se calque sur sa main gauche et que la guitare fasse de même avec la main droite. Quant à la batterie, elle devait coller rythmiquement à son phrasé 2. »

Fidèle à sa règle d'or, Mardin arrive en studio avec des oreilles neuves afin de mieux imaginer des combinaisons sonores nouvelles. C'est notamment le cas lorsque Aretha s'empare de l'œuvre d'un autre ; son arrangeur, pas toujours au fait du répertoire de la chanson populaire pour avoir surtout pratiqué le milieu du jazz, met un point d'honneur à ne jamais écouter l'original, ce qui lui permet de bâtir un décor musical inédit.

« On se partageait le travail de façon très pragmatique, confirme Wexler. Le choix du répertoire dépendait de moi, et Arif s'occupait d'habiller la musique d'Aretha, au besoin avec des cordes et autres artifices de ce genre. Quant à Tommy [Dowd], il avait l'œil à tout, mais il était entendu que tout le monde avait voix au chapitre, ce qui nous poussait souvent à tenter de nouvelles expériences 3. »

Sur le plan des musiciens, on le sait, Jerry Wexler est allé chercher à Muscle Shoals la section rythmique du studio Fame qu'il invite régulièrement à New York lors des enregistrements suivants de sa chanteuse, jusqu'à ce qu'il dénêche une autre formation au tournant de la décennie. Dans l'intervalle, si Jimmy Johnson et Roger Hawkins font figure de piliers à la guitare et à la batterie, David Hood a abandonné le trombone et s'improvise bassiste en l'absence de Tommy Cogbill, tandis que Spooner Oldham alterne aux claviers avec Barry Beckett.

Dans la tête de professionnels de studio habitués à travailler de façon intuitive, la relative complexité de la machine mise en place par Wexler constitue parfois un frein, voire une frustration, ainsi que le chuchote au journaliste anglais Charlie Gillett l'un de ces musiciens, soucieux d'anonymat : « Ces séances étaient très pénibles. Aretha

commençait par jouer sa chanson seule au piano, et nous l'écoutions afin de déterminer nos rôles respectifs à l'orgue, à la guitare, à la basse, à la batterie. Après tout, on nous avait fait venir parce que nous étions des pros. Mais au moment d'enregistrer, il fallait s'arrêter, parce que l'arrangeur souhaitait tenter quelque chose. On est payé pour obéir donc on s'exécute et l'arrangeur finit par comprendre que nous avions raison depuis le début, mais ce n'était pas fini, il y avait toujours quelqu'un d'autre pour mettre son grain de sel 4. »

Depuis les séances de février 1967, l'homme qui met de l'huile dans les rouages en pareil cas est le saxophoniste King Curtis. Accompagnateur recherché, dénicheur de talent avéré (il a été notamment l'un des premiers à recruter Jimi Hendrix dans son orchestre de scène au début des années soixante), spécialiste des orchestrations pour cuivres, Curtis jouit d'un statut un peu particulier chez Atlantic puisqu'il est lui-même un artiste dont les enregistrements instrumentaux connaissent un succès croissant sous les couleurs de la sous-marque Atco. « Curtis ne vivait que pour la musique, se souvient Wexler. C'était un musicien extrêmement brillant, doublé d'un type formidable. De tous les musiciens avec lesquels je travaillais, c'était le plus intéressant, le plus qualifié aussi en matière de business, ce qui signifie qu'il avait le don d'obtenir de moi des avances confortables pour ses propres disques. Plus sérieusement, j'adorais Curtis pour qui j'avais un immense respect en tant que saxophoniste. On se souvient surtout de lui pour ses riffs de sax sur les disques des Coasters à l'époque où il était musicien de studio, mais je peux vous garantir qu'il était capable de vous mettre le cœur à nu lorsqu'il jouait du Lester Young 5. »

King Curtis jouit d'un autre avantage. Seul musicien noir de l'équipe, il entretient avec Aretha des rapports plus personnels que les autres acteurs du moment, ce qui lui permet de convaincre la chanteuse de venir en studio chaque fois que ses états d'âme et ses problèmes sentimentaux la poussent à la réclusion. Depuis l'épisode de Muscle Shoals et la course contre la montre qui a suivi, Jerry Wexler redoute les crises de spleen de son artiste. Il sait sa relation avec Ted White orageuse et les disputes fréquentes au sein du couple, qui poussent Aretha à quitter la maison de Sorrento Avenue à Detroit, où White mène grand train, afin de trouver refuge dans la demeure du révérend Franklin. De ce point de vue, l'amitié d'Aretha et de King Curtis est un soulagement pour Wexler.

Un autre facteur de stabilité pour Aretha est la présence dans son entourage professionnel de ses deux sœurs. Erma a été la première à se lancer dans l'arène du rhythm & blues à la fin des années cinquante, et elle n'a pas renoncé à enregistrer sous son nom depuis. On se souvient que son entrée en 1961 chez Epic, une filiale de

Columbia, a causé quelques frictions, mais malgré un talent bien réel, Erma ne réussit pas mieux que sa sœur dans un environnement mal adapté à son passé gospel. L'échec de son album « Her Name Is Erma » ayant sonné le glas de ses espoirs, elle attend la fin de son contrat en devenant la chanteuse attitrée du groupe de scène de Lloyd Price, l'un des représentants majeurs de la tradition rhythm & blues de La Nouvelle-Orléans.

Libérée de ses obligations contractuelles vers la même époque que sa sœur, Erma est prise en charge par le producteur Bert Berns qui lui permet d'engranger à l'automne 1967 sur son label Shout un best-seller confortable avec un titre popularisé par la suite par Janis Joplin, *Piece of My Heart*. Erma joue cependant de malchance, car la mort de Berns met un terme à ce début de succès, et sa nouvelle maison de disques, Brunswick, ne fait rien pour relancer sa carrière.

Le soutien d'Aretha qui l'engage régulièrement en qualité de choriste permet à Erma de poursuivre sa course en studio où les deux sœurs retrouvent fréquemment Carolyn. Sans exprimer une ambition d'interprète marquée, la plus jeune des trois filles de C.L. Franklin fait elle aussi ses preuves sur disque en cette fin de décennie sous les couleurs de RCA Victor, mais c'est principalement en tant qu'auteur qu'elle participe à la réussite d'Aretha, composant pour elle des ballades pleines de sensibilité.

« Il ne faudrait pas sous-estimer le rôle de Carolyn, souligne Jerry Wexler. Pas uniquement pour sa collaboration à *Respect*, mais également pour les chansons écrites à l'intention de sa sœur, des ballades profondément émouvantes telles que *Ain't No Way*, *Pullin'*, et surtout *Angel*. Des titres riches en harmonies gospel qui ont permis à Aretha d'exprimer ses émotions personnelles. Aretha n'a jamais aimé parler de sa vie privée, même dans ses chansons, de sorte que Carolyn a été un peu sa seconde voix [6](#). »

Ain't No Way, extrait de l'album « Lady Soul » en 1968, est un exemple de cette façon de déchirer le voile endémique de non-dit qui entoure le clan Franklin. Au-delà d'une lecture au premier degré qui permettrait d'y voir une chanson sur les complications de l'équilibre amoureux – « Comment arriver à t'aimer si tu refuses de me laisser faire [7](#) » –, voire sur la soumission de la femme à son mari – « Le devoir d'une femme est d'aider et d'aimer son homme [8](#) » – on peut lire entre les lignes de ce texte une déclaration plus personnelle d'une sœur cadette à une aînée isolée par la célébrité, une ambiguïté de sentiments que l'on retrouvera par la suite sur une composition comme *Angel*.

Sans que la complicité et l'intimité soient de même nature, le rapport qui s'instaure entre Aretha et ses autres choristes tient à la similitude de leurs parcours respectifs. Pour les avoir croisées chez

Columbia, Aretha connaît déjà Myrna Smith et surtout Cissy Houston. De dix ans son aînée, Emily « Cissy » Drinkard dirige depuis le milieu des années cinquante les Drinkard Singers, une chorale associée à la New Hope Baptist Church de Newark dans le New Jersey. À l'aube des années soixante, il n'est pas rare que ses deux nièces Dee Dee et Dionne Warwick, ainsi que Myrna Smith des Gospelaïres, se joignent aux Drinkards afin de se produire dans divers programmes religieux de la région de New York.

Mariée à John Houston et déjà mère de deux garçons, Cissy décide de braver l'interdit du gospel peu après la naissance de sa fille Whitney en devenant choriste dans les studios new-yorkais aux côtés de Dee Dee Warwick et Myrna Smith, auxquelles se joignent parfois Judy Guions et sa sœur Sylvia Shemwell, Doris Troy et Estelle Brown. Troy et Warwick vont quitter à terme la famille des choristes et intégrer celle des interprètes, imitées par Judy Guions qui fait carrière sous le nom de Judy Clay. Désireux d'éviter la dispersion des quatre chanteuses restantes, Jerry Wexler les a prises sous contrat sous le nom des Sweet Inspirations.

Au moment où Aretha effectue ses débuts en studio pour Atlantic, Houston, Smith, Shemwell et Brown sont indisponibles pour cause de succès, leur lecture du classique des Staple Singers, *Why (Am I Treated So Bad)* étant à la veille de faire une entrée remarquée dans les hit-parades. Au cours des mois qui suivent, le planning des Sweet Inspirations de Cissy Houston est extrêmement chargé car elles mènent de front une double carrière de choristes et d'interprètes. Les séances d'Aretha sont néanmoins de celles qu'elles manquent rarement, et leurs harmonies contribuent à ramener des hits tels que *Chain of Fools* ou *Groovin'* dans le giron de l'église afro-américaine.

Pour quelqu'un d'extérieur à l'Amérique noire comme l'est Arif Mardin, voir travailler Aretha avec ses choristes est une expérience à la limite du mystique, l'élaboration de leurs parties vocales respectives se déroulant de façon intuitive, sans véritable échange verbal, selon un rite hérité de l'église : « Qu'il s'agisse des sœurs d'Aretha, des Sweet Inspirations ou de ses choristes de scène, les Sweethearts of Soul, le rituel était toujours le même. Elles se retrouvaient chez l'une ou chez l'autre et elles regardaient tranquillement la télévision en mangeant et en parlant chiffon, jusqu'à ce que l'une d'entre elles suggère de répéter tel ou tel passage. (...) Elles se remettaient ensuite devant la télévision avant de répéter autre chose, et ainsi de suite. Leur travail avait un côté très communautaire. À la fin, lorsqu'elles se sentaient prêtes, elles n'avaient plus qu'à venir enregistrer en studio, sans jamais donner l'impression d'avoir travaillé 9. »

Ainsi se mettent en place les rouages d'une machine imaginée par

Jerry Wexler pour la production de nouveaux best-sellers dont la couleur musicale est immédiatement reconnaissable : autour d'un cœur rythmique, fidèle à la vérité du blues, qui bat à la cadence des riffs de cuivres, un dialogue tendu aux connotations gospel appuyées s'instaure entre la chanteuse et ses choristes, le tout habillé d'orchestrations soulignant avec sobriété les passages les plus méditatifs. « Il est facile d'arranger pour Aretha, déclare modestement Arif Mardin, dans la mesure où son intensité vocale prend systématiquement le dessus. Les violons et les cuivres sont juste là pour habiller sa voix et ponctuer ses interventions. Elle a une telle présence qu'il est inutile de la noyer sous un déluge orchestral [10](#). »

La pièce maîtresse sur l'échiquier patiemment construit par Wexler dans le sillage de *I Never Loved a Man* et *Respect* est effectivement Aretha elle-même. Signe de ce charisme qu'elle partage avec son père, cette jeune femme secrète et d'humeur changeante, capable de se cacher derrière ses humeurs sombres et de réagir au chagrin par la colère, se métamorphose en studio une fois réunies les conditions de son confort artistique et personnel. Aretha possède cet atout rare de savoir galvaniser ses proches, de susciter le meilleur chez les professionnels réunis auprès d'elle. Arif Mardin, Jerry Wexler, Tom Dowd, Roger Hawkins, Jimmy Johnson... l'ensemble des participants aux enregistrements de cette fin de décennie ont conservé le souvenir d'une artiste si fascinante qu'elle a le pouvoir d'électriser son entourage.

Cette force se traduit également par sa capacité à investir les styles musicaux les plus divers. On a souvent prêté à Wexler la formule selon laquelle Aretha pourrait vendre un million de 45-tours en chantant les pages jaunes de l'annuaire. Il est vrai qu'elle a une façon très personnelle de reprendre à son compte le répertoire des autres, de faire entrer dans l'univers soul des compositions venues d'horizons très éloignés. Après des années passées à brider sa créativité, la liberté de mouvement dont elle dispose chez Atlantic l'autorise à toutes les audaces.

« Quand Aretha enregistre une chanson, confirme King Curtis, elle tue son copyright, dans la mesure où personne ne pourra faire mieux après elle [11](#). » L'exemple le plus flagrant de cette appropriation artistique est bien évidemment *Respect*, que l'on n'associe plus guère désormais avec son véritable auteur. « Aretha est une bonne amie, mais c'est vrai qu'elle m'a gentiment piqué ma chanson [12](#) », reconnaissait Otis Redding peu avant sa disparition à l'automne 1967. Depuis son enregistrement de *Misty* chez Columbia, tous les albums de la chanteuse illustrent ce phénomène d'« arethisation » de classiques que l'on croyait définitivement entrés dans le vocabulaire de la chanson populaire américaine jusqu'à ce qu'elle les détourne de leur

cours initial en les faisant siennes.

Cette qualité lui permet d'accumuler un palmarès impressionnant en un laps de temps relativement court. Il est vrai qu'avant l'avènement du disque compact, trente minutes de musique suffisent à remplir un album, mais la productivité d'Aretha à cette époque de sa vie n'en est pas moins phénoménale. *Respect* se trouve encore à la place d'honneur des hit-parades afro-américains à la fin du mois de juin 1967 lorsqu'elle retourne en studio afin d'y enregistrer pas moins de quinze plages, dont onze vont alimenter son deuxième recueil Atlantic.

Jerry Wexler n'a pas l'intention de laisser refroidir l'ardeur de ses fans et « Aretha Arrives » sort dans les bacs dès le début du mois d'août, quelques jours après la conclusion des émeutes raciales qui ont ensanglanté le ghetto de Détroit. Faute d'avoir eu le temps d'écrire de nouveaux titres alors que son triomphe la maintient constamment en tournée, Aretha se concentre majoritairement sur des reprises qu'elle transcende avec son aisance coutumière : *Satisfaction* de Mick Jagger et Keith Richards dont Otis Redding avait déjà fait un monument de la soul ; un vieux blues du pianiste St. Louis Jimmy Oden intitulé *Going Down Slow* ; le classique *You Are My Sunshine*, repris cinq ans plus tôt par Ray Charles et qui avait permis en son temps à son auteur, le chanteur de country Jimmie Davis, de se faire élire gouverneur de Louisiane ; *That's Life* attaché au nom de Frank Sinatra qui prouve qu'Aretha n'a rien perdu de son penchant pour la grande variété façon Las Vegas ; *Night Life* du rebelle texan Willie Nelson... un choix décousu en apparence, auquel elle apporte pourtant une unité.

Sans remettre en cause la qualité élevée de ces reprises, c'est du côté des nouveautés qu'il faut chercher les enregistrements les plus percutants. Avec *Ain't Nobody (Gonna Turn Me Around)*, Aretha doit à sa sœur Carolyn un texte d'une grande délicatesse sur lequel on apprécie pour la première fois le travail de dentelle des Sweet Inspirations ; pourtant, c'est à nouveau Ronnie Shannon, l'auteur de *I Never Loved a Man*, qui lui permet de fédérer plus d'un million d'acheteurs de 45-tours autour de *Baby, I Love You*, une déclaration enflammée aux riffs cuivrés irrésistibles qui s'installe à la première place des classements noirs et dans les hauteurs du Hot 100.

En dépit de ce best-seller, « Aretha Arrives » s'inscrit en retrait par rapport aux ventes et à l'éclat du recueil précédent. Cette érosion est en partie attribuable au rôle discret joué cette fois par le piano d'Aretha, handicapée par un coude cassé lors d'un concert en Géorgie peu avant ces séances. Malgré une main gauche très présente, il semble manquer à ces faces le feu sacré qui se dégage invariablement de ses interprétations lorsqu'elle s'accompagne elle-même, ainsi qu'elle l'a toujours fait à l'église.

L'ingénieur du son Tom Dowd n'a jamais caché son étonnement face

à la double personnalité d'une artiste qui s'exprime différemment selon le contexte dans laquelle on la place : « L'Aretha Franklin qui s'assied au piano pour chanter *I Never Loved a Man* ou *Respect* est une artiste inspirée. Elle n'est plus avec nous, elle se trouve transportée dans un autre monde. (...) À l'inverse, l'Aretha Franklin (...) qui se met debout devant un micro pour chanter est plus proche de ce qu'elle était à sa période Columbia. Le talent et le professionnalisme sont là, mais il lui manque cette inspiration spirituelle qui s'empare d'elle lorsqu'elle chante au piano, les yeux fermés, en se balançant sur son tabouret [13](#). »

Quelles qu'en soient les raisons, cette légère baisse de régime place Jerry Wexler dans une position délicate ; garant de la réussite de son artiste, il est celui sur l'imagination duquel repose la continuité du succès, une situation d'autant plus inconfortable que ce succès a été ample. À défaut de faire mieux, ce qui semble difficile dans le sillage d'un album tel que « *I Never Loved a Man* », comment faire aussi bien ? Wexler n'est pas homme à refuser un tel défi et il s'attelle aussitôt à la tâche, profitant des rares moments de liberté d'Aretha pour mettre au point avec elle un recueil susceptible de prouver qu'elle n'est pas un simple feu de paille. Pour y parvenir, il dispose de quelques atouts appréciables, sous la forme d'inédits provenant des séances de février et de juin qui vont lui servir à maintenir le public en haleine en les publiant en 45-tours, dans l'attente de ce troisième album Atlantic.

Le premier (*You Make Me Feel Like*) *A Natural Woman* a été enregistré deux jours après *Respect* et porte la marque de fabrique de cet hymne désormais associé au nom d'Aretha. Il s'agit d'une œuvre de commande, écrite à la suggestion de Wexler pour qui Aretha est la *natural woman* par excellence. Le duo signataire de ce qui va devenir l'autoportrait musical d'Aretha est composé de Gerry Goffin et de Carole King, un tandem mari et femme rendu célèbre par une longue liste de hits associés au rhythm & blues new-yorkais du début de la décennie. Au nombre de leurs compositions figurent *The Loco-Motion*, un best-seller interprété par leur ancienne baby-sitter Little Eva, *Up on the Roof* des Drifters ou encore *Will You Still Love Me Tomorrow* des Shirelles, pour n'en citer que trois.

Pour Goffin et King, *A Natural Woman* ressemble fort à un chant du cygne, alors que leur couple bat de l'aile et que Carole King est à la veille de se lancer dans une carrière d'interprète qui fera d'elle l'une des grandes voix féminines du tournant des années soixante-dix grâce à l'album « *Tapestry* ». Mélodiste habile, elle compose une trame idéale pour les couplets doux-amers de son compagnon qui collent avec beaucoup de justesse à la personnalité à la fois sombre et lumineuse d'Aretha. Avec *A Natural Woman*, sa poésie onirique et ses

violons aux accents psychédéliqués, on approche du registre lyrique qui assure le succès des Beatles exactement à la même époque, et l'on s'éloigne des sonorités gospel habituelles d'Aretha. Ce glissement explique peut-être la légère déception des équipes commerciales d'Atlantic lorsque le 45-tours, publié au début du mois de septembre, ne devient pas disque d'or et stoppe sa course juste avant d'atteindre la première place des charts.

Jerry Wexler rectifie aussitôt le tir en publiant le 22 novembre un nouveau single sur lequel figure cette fois une face A parfaitement emblématique d'une soul sans concession. Enregistrée cinq mois plus tôt lors des séances de « Aretha Arrives », *Chain of Fools* est une composition de Don Covay. Ce fils d'un pasteur baptiste du Vieux Sud est un créateur atypique dans l'univers du rhythm & blues où son affinité avec le rock'n' roll lui a valu de servir de modèle vocal à Mick Jagger des Rolling Stones. L'originalité de sa plume lui ayant offert un certain nombre de succès dans la bouche d'autres, Covay gagne sa vie chez Atlantic comme auteur-compositeur, et accessoirement interprète. Ode ambiguë à des ouvriers agricoles noirs aperçus un jour dans un champ de coton, *Chain of Fools* était destiné à Otis Redding, mais Wexler et Aretha y voient un véhicule idéal pour leurs ambitions et Covay s'empresse d'adapter sa chanson aux besoins de la chanteuse, transformant son texte en une dénonciation de l'infidélité masculine.

Il ne le regrettera pas. Construit autour d'un dialogue harmonique entre la chanteuse, ses deux sœurs et les Sweet Inspirations, aisément identifié par les trémolos de la guitare désaccordée ¹⁴ de Joe South que Wexler a fait venir d'Atlanta dans le but de renforcer l'atmosphère sudiste de la section rythmique, *Chain of Fools* entre immédiatement dans le panthéon personnel d'Aretha en lui offrant son plus grand succès depuis *Respect*.

Jerry Wexler profite du répit qui lui est accordé et renforce son équipe habituelle en faisant appel à un autre guitariste de renom, Bobby Womack, un ancien protégé de Sam Cooke. Tout le monde se retrouve en studio peu avant Noël et Wexler peut mettre en boîte le complément nécessaire à la publication d'un troisième album. Le répertoire choisi bénéficie cette fois d'une cohérence accrue, et l'on y retrouve une présence renforcée de titres soul. C'est le cas de *Money Won't Change You*, un emprunt à James Brown, et de *Come Back Baby* de Ray Charles ; c'est surtout celui de *People Get Ready*, une composition habitée de Curtis Mayfield, créée en 1965 avec son groupe les Impressions, qui reste l'un des rares exemples de cohabitation harmonieuse entre militantisme et poésie.

Le blues n'est pas oublié à un moment où le genre fait une entrée remarquée dans l'univers musical de la génération montante. Après avoir plébiscité les vieux bardes de l'Amérique noire rurale, le public

des campus américains s'enflamme pour les bluesmen électriques du *chitlin' circuit* qu'il accueille en héros sur les scènes des festivals et des grands temples du rock. Les guitaristes anglais se trouvent à la pointe de ce mouvement, et tandis que Jerry Wexler enrichit le catalogue soul d'Atlantic, Ahmet Ertegun diversifie les activités de la compagnie en y accueillant un nombre croissant d'artistes blancs. Après les Young Rascals (dont Aretha reprend le best-seller *Groovin'*, solidarité d'entreprise oblige) et Sonny & Cher, il achète les droits américains de Cream et fait venir à New York le guitariste du groupe, Eric Clapton.

La rencontre de Clapton et d'Aretha jette une lumière édifiante sur le fossé qui sépare à l'époque le milieu rock de la communauté noire. Autant le premier ne dissimule pas sa vénération pour l'Amérique du blues, autant la seconde affiche sa méconnaissance de cette nouvelle école qui assoit son succès en pillant l'héritage afro-américain avec une sincérité naïve.

Lorsque Ahmet Ertegun annonce la présence en ville d'Eric Clapton à Jerry Wexler, ce dernier ne s'en émeut pas outre mesure, mais Ertegun insiste pour organiser une rencontre au sommet entre le jeune *guitar hero* et la nouvelle reine de la soul. Et si Clapton est honoré de travailler avec Aretha, celle-ci n'a en revanche jamais entendu parler de Cream et de son guitariste. « Eric s'habillait très bizarrement à cette époque, raconte Ertegun. J'ai prévenu Jerry que je comptais amener Eric en studio et qu'il accepterait peut-être de jouer, rien n'était décidé. Comme d'habitude, il avait une tenue incroyable et du maquillage plein la figure, et à l'instant où je le présente à Aretha, elle le regarde avec des yeux comme des soucoupes et part d'un fou rire incontrôlable. Je lui ai dit : "Tu riras moins quand tu l'entendras jouer 15." »

Cette réaction pincée d'Ertegun est caractéristique du complexe des apôtres de la culture rock vis-à-vis des artistes afro-américains dont ils quête une approbation qui survient rarement. Ce jour-là, Aretha est occupée à enregistrer un beau blues lent cosigné avec son mari, *Good to Me As I Am to You*, et Clapton est trop heureux d'y glisser quelques licks à la B.B. King. Aretha connaît trop bien l'univers des bluesmen de sa communauté pour se montrer impressionnée par cet élève appliqué, et c'est tout juste si cet épisode trouvera plus tard une place dans son autobiographie. Jerry Wexler, quant à lui, relate cet épisode avec exactitude dans ses Mémoires : « Il y avait la place sur ce titre pour de petites phrases de guitare. Eric a raté son coup ce jour-là, mais il a tenu à revenir le lendemain après-midi, et il s'en est très bien tiré 16. »

Grâce à deux titres aussi porteurs que *A Natural Woman* et *Chain of Fools*, la réussite du recueil « Aretha : Lady Soul » – une allusion transparente à Billie « Lady Day » Holiday – est assurée le jour même de sa sortie, le 22 janvier 1968. La barre du demi-million d'albums

vendus est rapidement dépassée, d'autant que deux autres extraits du disque, une composition signée Franklin/White intitulée *Since You've Been Gone (Sweet Sweet Baby)* et la face B du même 45-tours, une chanson de Carolyn baptisée *Ain't No Way*, viennent relancer les ventes au printemps 1968.

Jerry Wexler et sa chanteuse ne semblent pas devoir se lasser du succès. À partir du reliquat des séances de décembre que viennent compléter des enregistrements réalisés à la mi-avril 1968, ils édifient le répertoire de l'album suivant qui voit officiellement le jour le 14 juin sous le titre « Aretha Now ». Le titre-phare de l'album, une composition intitulée *Think*, écrite par Aretha mais partiellement attribuée à son mari pour des raisons qui tiennent au comportement dictatorial de Ted White, est publié en avant-première avec en guise de face B une lecture de *You Send Me*, la chanson qui avait fait basculer la carrière de Sam Cooke dans l'univers du rhythm & blues onze ans plus tôt. Cette fois encore, le soutien du public est total puisque les deux titres entrent l'un derrière l'autre dans les hit-parades, *Think* se réservant la part du lion avec une première place dans les classements noirs et une très honorable septième place au Hot 100.

À leur conclusion, ces séances complémentaires d'avril produisent deux autres disques d'or, avec à la clé quatre nouvelles entrées dans les charts. Alors que l'habitude veut dans le métier du disque que l'on associe un titre prometteur à un enregistrement moins porteur, la qualité incroyablement élevée des interprétations d'Aretha transforme en or tout ce qu'elle chante, sans le moindre déchet. C'est ainsi que les deux faces du 45-tours suivant progressent à nouveau au coude-à-coude dans les Top 10 R&B et pop ; en fin de compte, *The House that Jack Built* (curieusement oublié sur l'album) remporte une courte victoire sur *I Say a Little Prayer*, un best-seller récent de Dionne Warwick qu'Aretha, fidèle à ses habitudes, s'approprie définitivement lors d'une improvisation en studio avec les Sweet Inspirations.

La formule se répète quasiment à l'identique à l'automne lorsque est mis en vente le single suivant. Bien que *See Saw*, une composition empruntée à Don Covay, prenne un léger avantage, le grand public n'oublie pas de plébisciter l'autre face du 45-tours, une reprise de *My Song* qu'Aretha avait souvent entendu à la radio sur les ondes de WJLB en 1952, année de sa création par le crooner Johnny Ace.

Huit 45-tours vendus à plus d'un million d'exemplaires chacun, seize titres matraqués sur toutes les radios d'Amérique et d'ailleurs, quatre albums dont trois élevés au rang de disques d'or (signe d'un tirage supérieur à cinq cent mille exemplaires), le titre de chanteuse de l'année 1967 décerné par *Billboard*, *Cash Box* et *Record World*

comme par les lecteurs de *Playboy*, l'appellation de « Reine de la soul » symboliquement décerné au début de 1968 par le disc-jockey Pervis Spann dans le cadre prestigieux du Regal Theater de Chicago... Ce palmarès impressionnant est bien celui de la vedette incontestée du moment, réclamée sur toutes les scènes, acclamée par tous les publics.

Non sans un soupçon d'amertume, Columbia surfe sur cette déferlante en ressortant de ses placards les nombreux inédits d'Aretha. L'album « Take It Like You Give It » voit le jour dès le printemps 1967, et donne à Columbia un hit mineur grâce à la chanson *Lee Cross*. Cette réussite très moyenne est bien la preuve que le public n'achète pas les disques d'Aretha uniquement sur son nom, et qu'il manque à sa production antérieure l'étincelle susceptible de faire la différence. Columbia ne se décourage pas pour autant et publie simultanément, sous le titre usurpé de « Aretha Franklin's Greatest Hits », un pot-pourri de ses meilleures faces du début de la décennie. Si l'opération n'est pas du goût d'Atlantic, elle plaît d'autant moins à Aretha que certaines de ces faces ont été réorchestrées sans son autorisation, ainsi que le raconte John Hammond : « J'y étais résolument hostile, mais Columbia se fichait de mon opinion. L'opposition d'Aretha était en revanche plus gênante car elle a attaqué Columbia en justice, estimant que les termes de son contrat n'autorisaient pas la compagnie à modifier ses enregistrements originaux. La chose s'est réglée à l'amiable, mais je sais que la facture a été lourde ¹⁷. » Profitant de cet accord, Columbia publie le recueil « Take a Look » à l'automne avant de rééditer l'opération à plusieurs reprises au cours des saisons suivantes, engrangeant au passage les miettes du triomphe d'Aretha grâce à l'abondance du trésor de guerre accumulé au milieu des années soixante.

Deux événements symbolisent la réussite exceptionnelle qui accompagne cette période fructueuse. Il s'agit tout d'abord de la décision prise par les professionnels du disque de créer une catégorie spécifiquement dédiée aux chanteuses de rhythm & blues lors de la remise des Grammy Awards au début de 1968. Cette cérémonie annuelle, pompeusement baptisée par certains le Nobel de la chanson, est née dix ans plus tôt des efforts de la National Academy of Recording Arts and Sciences dans le but avoué de résister à l'invasion du rock'n' roll. Avec le temps, les organisateurs des Grammys – une appellation en forme d'hommage au vieux gramophone – ont néanmoins fini par se plier au diktat des consommateurs en récompensant chaque année les artistes les plus populaires. Au soir du 29 février 1968, Aretha est sacrée « Meilleure chanteuse de rhythm & blues », une catégorie inédite inspirée à la N.A.R.A.S. par sa réussite, qu'elle remportera chaque saison sans discontinuer pendant

huit ans : signe de son hégémonie, ce prix sera longtemps surnommé l'« Aretha ». Et comme Aretha ne fait rien à moitié en ces temps particulièrement fastes, *Respect* lui vaut un deuxième Grammy dans la catégorie « Meilleur enregistrement de rhythm & blues » de l'année 1967.

L'autre fait marquant de cette époque est sa présence à la une du magazine *Time* daté du 28 juin 1968. Cette semaine-là, le premier hebdomadaire d'actualité américain consacre un dossier de cinq pages à la nouvelle voix féminine de la jeune Amérique et, à travers son exemple, au phénomène de la musique soul. Jamais un artiste de rhythm & blues n'a eu droit à un tel « honneur » et cet hommage contribue largement à faire entrer l'image d'Aretha dans tous les foyers américains, même si cet article est à l'origine de sa défiance avouée de la presse. Présentée comme une victime écartelée entre un père flambeur et un mari brutal, elle ne parvient pas à comprendre comment un magazine aussi sérieux peut afficher en couverture une artiste dont il dresse un portrait peu flatteur.

Ce statut d'emblème de sa génération, symbolisé par la une de *Time*, se manifeste dans d'autres contextes. C'est particulièrement vrai au sein des unités combattantes au Viêt Nam, composées pour un quart de soldats afro-américains ; à Saïgon où l'ennui côtoie l'angoisse comme dans les rizières où l'on meurt quotidiennement pour une cause douteuse, les succès d'Aretha rappellent à la réalité d'une Amérique en crise, déchirée par un conflit intergénérationnel dont la guerre en Extrême-Orient est l'étendard tragique. Le frère aîné d'Aretha, Vaughn Franklin, lui-même stationné au Viêt Nam, est en mesure de le lui confirmer, mais ce sont surtout les soldats de retour au pays, croisés lors de ses concerts, qui lui font comprendre à quel point l'aide morale apportée par ses disques s'est révélée précieuse.

Le récit suivant, recueilli par la journaliste Gerri Hirshey auprès d'un rescapé du voyage au bout de l'enfer, montre bien que cette reconnaissance n'est pas surfaite : « Cette femme, Miss Ree, nous a tous sauvés, croyez-moi. Le type qui commandait mon unité avait une cassette d'Aretha. De retour des missions suicides au cours desquelles on servait d'appât à l'ennemi, une fois les restes de nos copains déposés dans des sacs à cadavre, je me souviens qu'on mettait *Chain of Fools*. Vous n'allez peut-être pas me croire, mais on dansait comme des fous en écoutant cette chanson. On dansait jusqu'à s'en faire vomir, en pleurant et en riant. Si on ne l'avait pas fait, je crois bien que je serais devenu cinglé et que je me serais foutu en l'air [18](#). »

Aretha Franklin a beau se défendre d'avoir consciemment glissé le moindre message politique dans son répertoire, il ne fait de doute aux oreilles de personne que sa musique est porteuse d'une énergie électrique caractéristique de cette période charnière, marquée par cent

cinquante neuf émeutes dont celles de Newark et Detroit, au mois de juillet 1967, ont été les plus meurtrières. La présence d'Aretha cet automne-là, sur les instances de Martin Luther King, à une série de concerts de soutien à la cause afro-américaine aux côtés de Harry Belafonte, Joan Baez et Sammy Davis Jr., n'est pas davantage le fruit du hasard. Ce rôle symbolique lui vaut des honneurs en dehors de la sphère artistique ; c'est en particulier le cas à Detroit dont le maire démocrate, un proche de C.L. Franklin nommé Jerome Cavanaugh, lui dédie très officiellement la journée du vendredi 16 février 1968.

Pour honorifiques qu'elles sont, les cérémonies qui se déroulent ce jour-là prennent un caractère politique. Aux yeux des dirigeants d'une métropole meurtrie par les effets dévastateurs des émeutes raciales de l'été précédent, cette opération vise à réconcilier des communautés profondément divisées en célébrant les accomplissements de la minorité noire. Le point d'orgue de cet Aretha Franklin Day est un concert de gala au Cobo Hall au cours duquel une douzaine de prix différents sont remis à la chanteuse par des édiles locaux, mais aussi par des journalistes attachés aux rédactions de *Cash Box*, *Record World* et *Billboard*.

L'animatrice Martha Jean « The Queen » Steinberg, l'une des personnalités noires les plus en vue du paysage radiophonique local, multiplie les louanges dans son intervention, mais le clou de la soirée reste la présence du pasteur Martin Luther King Jr., venu spécialement à l'invitation de son ami le révérend Franklin.

King commence par remettre à Aretha un Drum Beat Award au nom de son mouvement, la Southern Christian Leadership Conference, avant de prononcer quelques mots. Épuisé par un combat dont l'issue est de plus en plus incertaine, rendu quasiment aphone par une laryngite, il se contente de donner le *la* du premier concert d'Aretha dans sa ville depuis l'arrivée du succès. Lorsque cette *natural woman* se lance dans une version obligée de *Respect*, les onze mille personnes présentes lui réservent une ovation. Installé au premier rang, le pasteur King prend le temps de savourer cette victoire artistique à une époque où sa propre étoile n'est plus à son zénith. Alors que de nombreuses voix s'élèvent dans sa propre communauté pour critiquer ses positions pacifistes, il parvient à se maintenir tant bien que mal dans sa position de leader en contestant ouvertement les visées impérialistes de son pays au Viêt Nam, s'aliénant au passage l'administration Johnson.

Le contraste est saisissant entre cette visite de Martin Luther King à Detroit et sa venue triomphale dans la ville un peu moins de cinq ans plus tôt, le 23 juin 1963. Son action était alors à son apogée après une série de victoires encourageantes dans les États sudistes. Déjà invité par C.L. Franklin à l'époque, il avait pris la tête des dizaines de

milliers de participants ¹⁹ à la *Walk to Freedom*, avant de conclure par l'ébauche de son discours historique *I Have a Dream* qu'il développerait devant plusieurs centaines de milliers de sympathisants rassemblés face au Lincoln Memorial au mois d'août suivant à l'occasion de la marche sur Washington.

Le mouvement pour les droits civiques a eu beau progresser depuis 1963, l'échec de la politique d'intégration sociale des ghettos dans le Nord a contribué à l'affaiblissement des clergymen pacifistes dont King est la personnification, et à l'émergence de jeunes leaders nettement plus radicaux dans leurs objectifs et les solutions qu'ils proposent. Depuis les émeutes qui ont transformé certains quartiers de Detroit en un champ de ruines au mois de juillet 1967, le pessimisme est de rigueur à travers l'Amérique noire.

Moins de deux mois après cet Aretha Franklin Day, les ghettos d'Amérique s'enflamment à nouveau lorsque le pasteur King est assassiné à Memphis au soir du 4 avril 1968. Le traumatisme est considérable pour l'Amérique noire en général. Pour Aretha qui l'a souvent vu aux côtés de son père et qui a chanté à sa demande à de nombreuses reprises, le choc est tel qu'elle décide d'annuler tous ses engagements afin d'assister à l'enterrement du prix Nobel de la paix à Atlanta, prévu le 9 avril. Dans le tumulte de ce drame, elle tente vainement de trouver une place sur un vol régulier, et finit par affréter un avion privé dans lequel elle emmène sa collègue Gladys Knight. Les images du cercueil de Martin Luther King Jr., tiré par une mule et suivi par une foule de cent mille personnes, restent dans toutes les mémoires. Des personnalités telles que Jacqueline Kennedy, mais aussi des représentants des nations les plus diverses ont fait le déplacement pour rendre hommage à ce disciple de Gandhi qui a poussé jusqu'à son terme la doctrine de la non-violence. Avec Harry Belafonte, Diana Ross et Sammy Davis Jr., Aretha a été invitée par Coretta King à prendre place dans l'église Ebenezer bondée. La chorale enchaîne les hymnes – *When I Survey the Wondrous Cross, In Christ There Is No East Nor West...* Peu avant que résonne la voix enregistrée de King dont le discours *A Drum Major for Justice* a été choisi pour évoquer son action, Aretha s'avance. Avec une émotion palpable, elle interprète *Precious Lord*, l'hymne préféré de Martin Luther King, avant de retourner à sa place.

Une page se tourne dans l'histoire du mouvement afro-américain, et Aretha se retrouve en studio moins de dix jours plus tard afin d'enregistrer *Think*, avec sa célébration hypnotique du mot *freedom*. Tout en reprenant ses droits, le spectacle refuse de sombrer dans l'amnésie ; la chanteuse se trouve même à la tête du mouvement, perpétuant la mémoire de King au mois de juin lors d'un concert baptisé *Soul Together* au Madison Square Garden de New York, ou bien

encore en accompagnant son père quelques semaines plus tard lors du congrès annuel de la Southern Christian Leadership Conference à Memphis.

En l'espace de treize mois, l'existence de cette jeune femme de vingt-six ans a basculé avec une rapidité à laquelle elle ne s'attendait pas, à en croire ses déclarations de l'été 1967 dans les colonnes de l'hebdomadaire *Newsweek* : « Je suis la première étonnée de l'ampleur de mon succès. J'étais persuadée qu'il me faudrait encore cinq ans pour percer ²⁰. » Aretha est contrainte de désertir Detroit, laissant ses deux aînés à la charge de Big Mama qui assure la stabilité de leur quotidien, tandis que les parents de Ted White s'occupent de leur côté de Ted Junior. Et si les relations ne s'améliorent pas au sein du couple Franklin-White, la multiplication des concerts et le rythme incroyablement soutenu du travail en studio d'Aretha l'empêchent de se poser trop de questions sur une vie personnelle quasi inexistante.

Un simple regard à son planning de cette époque permet de mesurer la charge de travail, mais aussi la popularité d'une artiste capable de fédérer tous les publics autour de son nom, n'hésitant pas à multiplier les apparitions dans une même ville, ainsi qu'elle le fait à New York. Entre deux passages à l'Apollo de Harlem et après avoir chanté au New York Jazz Festival pendant l'été 1967, elle se produit à l'automne dans le cadre nettement plus guindé du Philharmonic Hall du Lincoln Center pour la seconde fois en moins d'un an, une omniprésence que seuls les plus grands s'autorisent. Près de Denver dans le Colorado, elle déclenche une émeute en annonçant son refus de chanter parce que l'organisateur ne lui a pas versé la totalité de son cachet, et il faudra l'intervention de la police pour évacuer la chanteuse et ses musiciens. À Honolulu, un accident l'empêche de se produire un soir, mais comme il est hors de question d'annuler, c'est en chaise roulante qu'elle se produit à guichets fermés deux jours de suite pour se faire pardonner.

La publicité, baromètre de l'air du temps, s'intéresse à cette voix que l'on découvre sur les ondes en duo avec celle de Ray Charles pour chanter *Things go better with coke*, mais l'appui de la télévision se révèle plus capital encore tout au long de cette période. Quatre ans après l'annulation de son passage dans l'émission d'Ed Sullivan, Aretha fait figure de favorite dans les talk-shows américains. Après le *Tonight Show* de Johnny Carson qui berce les fins de soirée de toute l'Amérique sur NBC lorsqu'elle y est invitée en août 1967, Aretha fait une audience record en prime time à la fin de l'année dans le *Kraft Music Hall*. Au cours des mois qui suivent, on peut la voir chez Steve Allen, Merv Griffin et Marv Douglas, donner la réplique au comique Bob Hope et chanter dans le *Magic Lantern Show* d'Andy Williams.

Souvent réservée face à ses hôtes, elle laisse en revanche parler son émotion dès qu'elle s'installe au piano. Mais peut-être davantage encore que sa voix, ses tenues tapageuses sont un régal pour les yeux dans l'univers baroque de la télévision américaine où la réussite se lit souvent à travers l'extravagance des accoutrements, des maquillages et des coiffures.

Sa retenue à la télévision, dans laquelle il faut lire la pudeur bien élevée de la fille du révérend Franklin, tient surtout au désir de cette jeune femme pourtant très nature d'apparaître aux yeux des téléspectateurs sous les traits d'une artiste stylée. Cette confusion entre éducation et manque de spontanéité n'est heureusement pas de règle sur scène où Aretha finit par s'oublier, au point de retrouver l'élan de ses années gospel, désinhibée en partie grâce à l'alcool dont elle est largement dépendante. Depuis l'arrivée du succès, les rapports d'Aretha avec le public se sont épanouis. À la chanteuse de jazz qui osait à peine lever les yeux sur son auditoire a succédé une jeune pianiste, très à l'aise dans son répertoire, qui met un point d'honneur à faire participer ceux qui viennent la voir en concert. C'est même pour avoir voulu se rapprocher des spectateurs un soir du printemps 1967, en Géorgie, qu'elle a fait une mauvaise chute sous l'effet de l'alcool et s'est retrouvée le bras droit dans le plâtre lors des séances de l'album « Aretha Arrives ».

Dans le portrait qu'elle consacre à Lady Soul, Gerri Hirshey insiste sur cette métamorphose de la jeune femme convenue en une *natural woman* tout droit sortie de New Bethel : « Régulièrement, elle se laisse aller complètement sur scène. Elle rit, enlève ses chaussures, prend sa robe longue à pleines mains et se met à danser. En pareil cas, ses choristes descendent de leurs tabourets, et même les musiciens dans leurs smokings se déhanchent en souriant tandis que la section des cuivres danse en cadence 21. »

« Avec le temps, confirme Aretha, j'ai fini par acquérir une expérience suffisante qui m'a permis de chanter partout et pour tous les publics. (...) J'ai beaucoup gagné en assurance. Les gens ne se doutent pas à quel point il m'était difficile de monter sur scène au début, et ça m'arrive encore. (...) Tous ces gens qui vous regardent de la tête aux pieds, il m'a fallu du temps, mais j'ai fini par m'y faire 22. »

L'alcool est pour beaucoup dans cette confiance artificielle qui fait également évoluer ses relations avec son mari. Depuis son entrée chez Atlantic, Aretha manifeste davantage d'indépendance sur le plan professionnel, le psychodrame de Muscle Shoals ayant eu le mérite d'éloigner définitivement Ted White des studios. Autant ses tendances interventionnistes avaient contribué au déclin d'Aretha chez Columbia, autant White sait se montrer discret chez Atlantic où Jerry Wexler lui a clairement signifié qu'il était le bienvenu à condition de

ne se mêler de rien.

Ce n'est malheureusement pas le cas en tournée où White continue à assurer la gestion au quotidien des affaires de sa femme. Très certainement dans le but de rogner sur le budget des musiciens, il a engagé un groupe de scène dirigé par Donald Townes dont Jerry Wexler n'hésite pas à dire tout le mal qu'il en pense : « Son mari avait placé à la tête de cette formation un ami à lui, un trompettiste be-bop de Detroit. Je ne sais pas qui étaient ces types, des musiciens de jazz de seconde zone en tout cas, mais cet orchestre était épouvantable ²³. » Townes a la réputation d'oublier ses partitions et de multiplier les couacs en concert, ce qui ne semble pas déranger outre mesure Aretha dont la présence scénique suffit le plus souvent à compenser ces faux pas.

Cet orchestre discutable a beau susciter régulièrement les critiques des organisateurs de spectacle, il est néanmoins choisi pour accompagner Aretha à l'occasion de sa première tournée européenne au printemps 1968. À une époque où le disque est devenu un produit de consommation international, le Vieux Continent n'est pas épargné par le phénomène Aretha. Les invitations à se produire dans les grandes capitales affluent depuis plus de six mois, et Ted White finit par en accepter plusieurs après avoir fait monter les enchères. Dans la presse, on note qu'aucun artiste américain avant Aretha n'a reçu des propositions financières aussi attrayantes, et celle que les Français surnomment déjà la « Nouvelle Reine du blues » prépare ses valises avec enthousiasme. Les Sweet Inspirations ne sont pas du voyage car un extrait de leur nouvel album, une plage intitulée *Sweet Inspiration*, passe sur toutes les radios d'Amérique au même moment, bousculant leur planning. Aretha profite de cette occasion pour emmener avec elle sa sœur Carolyn à laquelle se joignent deux autres choristes.

En l'espace de deux semaines, Aretha se produit à sept reprises dans cinq pays différents : la France, l'Angleterre, la Hollande, l'Allemagne et la Suisse. Son concert parisien de l'Olympia, proposé dans le cadre d'un Musicorama parrainé par la station de radio Europe n° 1, revêt une importance particulière. Tout d'abord parce que visiter la Ville lumière est la concrétisation d'un rêve d'enfance pour la petite fille de Detroit, mais aussi dans la mesure où Jerry Wexler souhaite profiter de cette étape pour enregistrer un album en public, à l'image de Dionne Warwick dont le 33-tours « In Paris » avait été réalisé sur la même scène deux ans plus tôt.

À l'inverse de Warwick qui s'était appliquée à adapter son répertoire aux envies supposées de son auditoire en accumulant les clins d'œil clichés à la France – *I Love Paris, C'est si bon, La Vie en rose...* –, Aretha entend au contraire montrer à son public le visage d'une soul sans apprêt. Outre ses best-sellers – *Respect* a entraîné *Natural Woman* dans

le Top 30 français la saison précédente, et *Chain of Fools* a pris le relais au début de l'année –, elle interprète *Satisfaction* et *Soul Serenade* avant d'insister sur son répertoire le plus blues avec *Night Life* et *Dr. Feelgood* qui déclenchent les applaudissements d'un public français pourtant réputé pour sa passivité. « Les gens étaient tellement calmes, je me demandais s'ils ne s'ennuyaient pas. (...) J'ai fini par m'apercevoir que les Français réagissent uniquement à la fin du spectacle. (...) Tout le monde s'est levé et on m'a applaudi pendant une éternité, je rayonnais intérieurement ²⁴ », écrit Aretha dans ses souvenirs.

Cette journée du mardi 7 mai se déroule pourtant dans une ambiance assez particulière dont Aretha ne semble pas avoir conscience, tout comme elle ne s'apercevra de rien au mois d'août suivant lorsqu'elle chantera pour les délégués à la Convention du Parti démocrate à Chicago pendant que la police se déchaîne au-dehors sur les opposants à la guerre du Viêt Nam.

À Paris, les organisateurs ont veillé à cantonner ses déplacements sur la rive droite, entre l'hôtel George-V et les Champs-Élysées où elle prend le temps de faire des courses en touriste américaine que les boutiques intéressent davantage que les monuments. L'atmosphère est loin d'être aussi insouciante de l'autre côté de la Seine où des barricades sont érigées depuis la veille à travers le Quartier latin, suite à la fermeture des universités. Trente mille étudiants ont même défilé autour de l'Arc de triomphe dans l'après-midi en chantant *L'Internationale*. À l'inverse, si la rue est calme à Londres cinq jours plus tard lorsque Aretha fait ses courses à Carnaby Street au bras d'Ahmet Ertegun, ceux qui se sont déplacés à l'Hammersmith Odeon réservent à la Reine de la soul un accueil proche du délire, « surpassant presque les réactions du public lors de la venue d'Otis Redding, de Sam & Dave et d'Arthur Conley ²⁵ », peut-on lire dans les colonnes de *Blues & Soul*.

L'enregistrement à l'Olympia, publié en octobre sous le titre « Aretha in Paris », ne se vend pas aussi bien que les disques précédents de la chanteuse. On est tenté de se demander si Jerry Wexler, dépité par la médiocrité de la formation de Donald Townes au point de renâcler à l'idée que son nom figure sur la pochette en qualité de producteur, n'a pas traîné des pieds lors de la commercialisation du 33-tours. De cette frustration va naître en tous les cas son désir de réaliser un enregistrement *live* digne de ses espérances, ce qu'il fera trois ans plus tard.

Ted White paye le prix du choix de cet orchestre médiocre et sa position se trouve fragilisée par l'échec relatif de ce premier enregistrement en public, au moment précis où sa relation avec Aretha

est au plus bas. La séparation n'est pas loin, mais l'un des derniers actes majeurs de White en sa qualité de manager consiste à renégocier le contrat de sa femme. Dix-huit mois après la signature du pacte initial avec Atlantic, l'immense popularité dont jouit Lady Soul incite les dirigeants d'Atlantic à réexaminer à la hausse le taux de ses royalties. Une conférence de presse est organisée au mois d'avril 1968, au cours de laquelle Wexler et White refusent de dévoiler les chiffres, tout en annonçant que l'intéressement de la chanteuse aux ventes de ses disques atteint un taux record. Personne ne s'en étonnera en constatant que son dernier single en date, *Since You've Been Gone (Sweet Sweet Baby)*, s'est vendu à près d'un demi-million d'exemplaires en tout juste dix jours.

La fortune grandissante d'Aretha Franklin n'est pas étrangère à sa décision de s'émanciper de l'emprise de son mari. La manœuvre se trouve néanmoins compliquée par le fait que White est toujours son manager, du moins en titre. Sur les conseils de son père, Aretha confie un rôle croissant à Cecil, ce grand frère protecteur qui veillait déjà sur elle à l'époque où elle tournait au sein du *gospel show* du révérend Franklin. Le baptême du feu de Cecil a lieu lors d'une tournée en Amérique du Sud qui débute à Caracas au mois d'août 1968. Réfugiée dans les toilettes tout au long du vol afin d'oublier sa peur de l'avion dans l'alcool, à l'abri des regards, Aretha ne tient plus debout à l'arrivée et son frère est obligé de l'exfiltrer de l'aéroport en toute discrétion afin d'éviter les représentants de la presse venus interviewer la star. D'emblée, Cecil a pu prendre la mesure du défi qui l'attend avec une artiste aussi instable.

Malgré l'afflux des propositions, et contrairement à White qui ne refusait jamais un concert pour mieux faire sa pelote, Aretha demande expressément à son frère de ne retenir que les offres les plus intéressantes, financièrement et artistiquement, afin de pouvoir passer plus de temps auprès des siens. À l'inverse d'autres grands noms du R&B tels que Jackie Wilson et Sam Cooke dont elle a pu constater par le passé à quel point ils étaient tributaires de la route, elle instaure dès cette époque une politique sélective qui ira en s'amplifiant avec le temps : la Reine de la soul est une casanière contrariée qui n'a pas l'intention de devenir l'esclave du *chitlin' circuit*. « Quand je ne travaille pas, reconnaît-elle volontiers, je préfère rester tranquillement chez moi. (...) D'ailleurs, je n'aime pas tellement sortir. Les clubs, ça va un temps [26](#). »

Tout en réservant à Cecil le rôle de manager, Aretha sait qu'elle a besoin d'une agence de spectacles et décide de confier ses intérêts à Ruth Bowen. Élevée dans un milieu mixte par une mère afro-américaine et un père de race blanche musicien de jazz, cette femme de tête a épousé à dix-sept ans Billy Bowen, l'un des membres du

groupe vocal noir le plus populaire des années quarante, les Ink Spots. Sa rencontre avec Dinah Washington la propulse dans le show-business où elle entame une carrière d'attachée de presse avant de gravir les échelons et de créer sa propre agence, Queen Booking – une référence au surnom de Dinah. À la mort de la Queen of the Blues, la firme s'est imposée sur le marché de la musique populaire afro-américaine afin de concurrencer les principales agences de spectacles de l'Amérique blanche, mal outillées pour s'imposer sur le *chitlin' circuit*. Portée financièrement par des artistes militants tels que Curtis Mayfield et Jerry Butler auxquels s'est joint le producteur chicogoan Carl Davis, Queen Booking s'est développée largement grâce à Ruth Bowen qui s'occupe notamment de la Motown Revue au sein de laquelle tournent les principales vedettes du label de Berry Gordy.

Paradoxalement, Aretha a rencontré Ruth Bowen par le biais de Ted White qui a longtemps gravité dans l'entourage de Dinah Washington. Au fur et à mesure que le mariage de Lady Soul s'effiloche, Bowen prend une place croissante dans son entourage, au point de placer sa meilleure amie auprès d'Aretha en qualité de camériste. Larue Mann ne s'occupe pas uniquement des tenues de scène de la chanteuse ; elle recueille également ses confidences et contribue à soulager ses peines de cœur, une fonction essentielle alors que la vie affective d'Aretha entre dans une zone de turbulence.

On a souvent évoqué le rapport autobiographique de Lady Soul à ses chansons, mais il faut savoir rester prudent dans un domaine aussi délicat, le visage public et l'intimité d'un artiste étant souvent deux univers imperméables. « Le contenu d'une chanson dépend largement de l'interprétation qu'en fait celui qui l'écoute », s'empresse de rectifier Aretha lorsqu'on l'interroge à ce sujet. « L'origine et la nature de mes propres sentiments quand je chante restent privées. (...) Il existe souvent un gouffre entre les émotions que perçoivent les gens et celles que je peux y mettre 27. »

Au mieux, l'hypothèse de ceux qui voient dans son répertoire le reflet de sa vie se confirme au second degré, quand on observe la constance avec laquelle cette femme maltraitée par l'existence et les hommes chante l'indépendance et l'orgueil. Davantage que la dénonciation des rapports brutaux entre les sexes, il faut voir dans son attachement à un répertoire sentimental sa foi inébranlable en une conception éthérée d'un amour qu'elle a trouvé en Dieu depuis son enfance, à défaut d'en vivre la plénitude dans son quotidien. « Je crois en Lui très profondément, avoue-t-elle. Je ne prierais pas comme je le fais si ce n'était pas le cas. Très sincèrement, j'entretiens avec Dieu des rapports extrêmement proches, et c'est ce qui m'a aidée à résoudre les problèmes que j'avais 28. »

Au cours de cette première partie de sa vie, on peut s'étonner de sa

propension à faire confiance à des hommes dominateurs et peu sincères, qu'il s'agisse de Ted White ou des pères de ses deux premiers fils. Mais à l'inverse des divas du blues d'avant-guerre pour qui la narration doloriste de leurs souffrances relevait de l'exorcisme, Aretha appartient clairement à cette génération soul qui refuse de courber l'échine, exigeant un respect total et immédiat. Ce penchant féministe tel qu'il apparaît dans *Think*, par exemple, montre toutefois ses limites puisqu'elle se contente de réagir aux agressions masculines en réclamant sa part de liberté, sans remettre en cause la position dominante de l'homme. Quant à *I Never Loved a Man* et *Chain of Fools*, deux textes écrits par des hommes, ils entretiennent l'ambiguïté en dénonçant des compagnons infidèles auxquels elle s'avoue enchaînée sexuellement.

Aretha fait d'ailleurs preuve d'un conservatisme surprenant lorsqu'on l'interroge sur sa vision personnelle des rapports entre les sexes, adoptant un discours directement façonné par des décennies de machisme afro-américain : « La femme doit être libre de faire ce qu'elle veut, sans oublier que son devoir est de penser en priorité à son homme, puis à ses enfants, avant de penser à elle-même. Les hommes sont des hommes, les femmes des femmes, et elles ne doivent pas avoir peur de conserver toute leur féminité [29](#). »

Etta James, autre grande voix de la soul dont le parcours est marqué par cette même fatalité de la domination, semble penser que chanter évitait aux femmes noires de se poser trop de questions : « Re et moi avons beaucoup de choses en commun. Nous sommes passées par l'église avant de découvrir le monde. (...) Comme moi, elle était attirée par des hommes intéressés et profiteurs qui prétendaient nous aimer alors qu'en réalité ils aimaient notre succès. Des hommes qui se servaient de nous et que nous laissions faire. (...) Si Aretha et moi en avions parlé ensemble, je crois que je lui aurais demandé pourquoi elle se laissait maltraiter par ces clowns. Au lieu de ça, on se contentait de chanter [30](#). » Du blues à la soul, l'émancipation de la femme noire prend des allures de chemin de croix...

Qu'elle parvienne ou non à verbaliser son chagrin, tout indique que l'Aretha de cette fin des années soixante est une femme dépressive et alcoolique que ses musiciens surnomment Mona Lisa en raison de son sourire triste. Cette version est accréditée par Jerry Wexler lorsqu'il déclare : « Je l'ai toujours appelée Notre-Dame des Douleurs mystérieuses, à cause de ses yeux lumineux, porteurs d'une immense tristesse. Elle était capable de passer par des périodes de dépression noire. Je ne prétends pas connaître l'origine de ses angoisses, mais elles étaient aussi palpables que l'aura de son génie. Tout au long de notre collaboration (...), il lui est arrivé de m'appeler en plein milieu de la nuit pour me faire part de ses états d'âme, même si notre

relation restait avant tout professionnelle. (...) Au plan personnel, c'était une personne secrète et impénétrable, une femme d'une solitude insondable, qui était aussi capable de se montrer très drôle 31. »

Au cours de la seconde moitié de l'année 1968, la chanteuse réserve toutefois son humour à ses passages en studio. Dans son quotidien, la mésentente avec Ted White atteint son paroxysme, et plus personne ne songe à l'interroger lorsqu'elle arrive avec un œil tuméfié. Si la situation est attribuable à l'autoritarisme de White, elle est aussi liée aux penchants alcooliques d'Aretha. La publication à la fin du mois de juin du portrait équivoque publié dans *Time* n'arrangea rien. Sous le titre « Lady Soul : Singing It Like It Is 32 », l'hebdomadaire s'intéresse à l'impact de la soul à travers l'exemple de l'égérie de ce genre musical qui envahit l'Amérique après avoir conquis les ghettos. « La soul, c'est comme l'électricité. Personne ne peut la définir, mais elle a le pouvoir de nous éclairer 33 », explique Ray Charles en préambule.

Après avoir dressé du nouveau son de l'Amérique noire un tableau qui ressemble en tout point à celui du blues, l'article s'évertue à prouver que la prééminence d'Aretha Franklin dans ce registre est directement liée à l'enfer de sa vie privée. Usant d'un langage pseudo-branché, le journaliste pérennise le cliché de l'artiste noire maudite, abandonnée par sa mère et élevée dans la misère. « Dans la maison de son enfance, il y avait des cafards dans la cuisine et des rats dans la cave », peut-on lire au début d'un portrait digne de la Petite Marchande d'allumettes, avant de découvrir une déclaration dont Aretha a dit et répété par la suite qu'elle avait été retirée de son contexte : « Je suis déjà une vieille femme. Une femme de vingt-six ans qui dépasse la soixantaine. (...) J'ai commis des erreurs comme tout le monde, mais je n'ai pas toujours su retenir les leçons de mes erreurs. J'en ai souffert. Beaucoup souffert 34. »

Accumulant les poncifs, *Time* glisse au passage quelques remarques équivoques sur les démêlés de C.L. Franklin avec le fisc l'année précédente, une façon insidieuse de donner une image stéréotypée de ce prédicateur noir qui roule en Cadillac, arbore une épingle de cravate en diamant et porte des chaussures en peau d'alligator à soixante dollars la paire. Gardant le meilleur pour la fin, *Time* s'étend longuement sur les travers d'Aretha dont on souligne la boulimie chronique et l'addiction à la cigarette avant de détailler ses déboires conjugaux, insistant sur les souffrances de cette femme battue qui se réfugie auprès de son piano dans le secret de son oratoire.

Ted White n'a sans doute rien d'un saint, mais la vérité perd toute sa force lorsqu'elle sombre dans la caricature. Aretha ne cache pas son indignation à la lecture d'un portrait qui remet en cause des souvenirs auxquels elle est très attachée, en particulier celui de sa mère. « Vous

n'allez pas me dire que [*Time*] aurait fait la même chose avec Doris Day », commente un membre des services de presse d'Atlantic, soucieux de dénoncer une démarche aux forts relents racistes. « Aretha en a été traumatisée et je doute qu'elle s'en remette jamais totalement ³⁵. » Cette expérience fait naître chez Aretha une extrême méfiance de la presse. Cette attitude, loin de clarifier la situation, va au contraire contribuer à donner d'elle une image trompeuse, les journalistes prenant un malin plaisir à discerner du mystère là où s'exprime une simple prudence pudique.

L'article de *Time* provoque également des remous dans son entourage et son mariage avec White ne s'en remettra pas. L'explosion de sa carrière lui ayant permis de comprendre qu'elle avait le pouvoir de séduire, la séparation définitive intervient en novembre 1968, et elle sera officialisée par un divorce l'année suivante.

Dans l'intervalle, Jerry Wexler fait revenir sa chanteuse en studio afin d'enregistrer un sixième album au moment où sort dans les bacs le recueil réalisé à Paris. Il souhaite cette fois présenter Aretha dans un contexte différent de celui qu'on lui connaît depuis qu'elle a intégré sa nouvelle maison de disques un an et demi plus tôt. Après avoir mis l'accent sur le visage gospel de la fille du révérend Franklin, il entend la placer dans un cadre évocateur des big bands de jazz. La manœuvre est délicate car ce type d'orchestration est en partie responsable du déraillement de sa carrière chez Columbia. Wexler et ses acolytes, Tom Dowd et Arif Mardin, vont néanmoins éviter cet écueil en veillant à ce que Lady Soul reste elle-même, les arrangements luxuriants de Mardin évoquant davantage les disques de Ray Charles que ceux du Count Basie Orchestra.

Emportée par un élan qui la pousse systématiquement vers la grande variété, Aretha insiste pour mettre à son répertoire le hit *Elusive Butterfly* du chanteur de folk-rock Bob Lind, ainsi que *Gentle on My Mind* du chanteur de musique country Glen Campbell. Les autres plages du disque restent en revanche plus proches des préoccupations du rhythm & blues puisqu'on y trouve *Ramblin'* et *Pitiful* – deux références à la chanteuse Big Maybelle, croisée à l'époque où Aretha partait en tournée avec son père, pour laquelle elle éprouve une affection particulière –, un superbe blues aux fortes connotations suicidaires de Percy Mayfield intitulé *River's Invitation*, un hommage obligé à Sam Cooke avec *Bring It on Home to Me*, sans oublier des standards associés aux noms d'Ella Fitzgerald (*So Long*) et de Dinah Washington (*I'll Never Be Free*).

À ces enregistrements s'ajoutent deux inédits enregistrés au mois d'avril précédent lors des séances de « Aretha Now » : la ballade *The Tracks of My Tears* de Smokey Robinson, et surtout une relecture de la

plage à laquelle elle doit son recrutement chez Columbia en 1960, *Today I Sing the Blues*. L'unité de l'album est assurée par la présence de sections complètes de saxophones, de trompettes et de trombones au sein desquelles on reconnaît des jazzmen prestigieux parmi lesquels Frank Wess, Pepper Adams, Thomas Mitchell et surtout David « Fathead » Newman, l'un des piliers du grand orchestre de Ray Charles. Quant à la section rythmique, elle s'éloigne radicalement du son Muscle Shoals puisqu'il est fait appel au batteur Grady Tate, au contrebassiste Ron Carter, au guitariste Kenny Burrell, au pianiste Junior Mance, ou encore à Joe Zawinul qui a longtemps œuvré en tant que pianiste dans l'ombre de Dinah Washington avant de trouver sa place auprès de Miles Davis, et qui restera dans l'histoire du jazz comme le cofondateur du groupe Weather Report.

Le titre trompeur sous lequel il voit le jour le 17 janvier, « Soul '69 », n'empêche pas ce recueil fortement teinté de jazz de trouver un public, mais on est cependant loin des scores obtenus précédemment par « Aretha Now », « Lady Soul » et « I Never Loved a Man the Way I Love You ». Il est difficile de croire que cet échec relatif est une surprise pour Atlantic, aucun single n'étant venu préparer le terrain à un disque aussi différent de ses prédécesseurs. Il ne fait même aucun doute que Wexler a cherché avant tout à construire une entité cohérente, et non plus une simple compilation de best-sellers potentiels conçus pour la radio. Depuis « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band » des Beatles, on assiste à l'émergence du *concept album*, disque en forme de roman à plusieurs chapitres, qui trouvera son apogée dans l'univers du rhythm & blues au cours de l'été 1969 avec « Hot Buttered Soul » d'Isaac Hayes. Parce qu'il est encore trop tôt, sans doute aussi parce que l'idée d'un album de soul-jazz est en décalage avec son époque, « Soul '69 » ne donnera la pleine mesure de son attrait qu'avec le temps, dans le sillage de 33-tours fondateurs tels que « A Quiet Storm » de Smokey Robinson en 1975 et « The Songstress » d'Anita Baker en 1983.

Cet épisode n'est toutefois qu'un intermède dans la carrière discographique d'Aretha, et cette dernière retrouve Jerry Wexler en studio dès les premiers jours de janvier, avant même la sortie de « Soul '69 ». Les musiciens habituels de Muscle Shoals sont de retour, avec la présence remarquée d'un nouveau guitariste nommé Duane Allman en qui Wexler voit la réponse de l'Amérique à Eric Clapton. Dans une joute amicale avec Ahmet Ertegun qui défend les rockers britanniques, Wexler souhaite développer le catalogue rock Atlantic en allant puiser des musiciens prometteurs dans la sphère sudiste.

C'est sur la version de *Hey Jude* des Beatles enregistrée par Wilson Pickett à la fin de 1968 chez Rick Hall à Muscle Shoals que Wexler a entendu pour la première fois la guitare passionnée de Duane Allman.

À la veille de mettre ce hippie sudiste à la tête de l'Allman Brothers Band – l'un des grands groupes de rock-blues du début des années soixante-dix –, Wexler entend tester lui-même ses capacités et l'invite à participer à diverses séances, en particulier celle du 8 janvier 1969 avec Aretha. Le rapprochement entre le rhythm & blues et le rock est clairement dans l'air du temps, ainsi que l'illustre la décision de Wexler de mettre *The Weight* au programme de Lady Soul. Les paroles pour le moins cryptiques de ce hit mineur du Band datant de la saison précédente ne sont guère adaptées à une artiste comme Aretha, habituée à chanter l'amour à travers des textes plus accessibles. « C'était une erreur de ma part, avoue Wexler. Cette chanson était totalement incompréhensible pour son auditoire, et Aretha ne peut pas percer auprès du grand public sans la caution de sa propre communauté ³⁶. »

Wexler bat sa coulpe injustement. Sans trouver autant d'acheteurs que les 45-tours antérieurs, *The Weight* s'installe dans le Top 20 pop et le Top 10 R&B au début du printemps, entraînant dans son sillage un extrait de l'album « Soul '69 », *Tracks of My Tears*. La partie de guitare slide signée Duane Allman qui sert d'introduction à *The Weight* a probablement facilité ce succès en initiant le jeune public rock à cette technique lyrique propre au vieux blues, obtenue en faisant glisser sur le manche de l'instrument un cylindre de métal ou de verre.

La déception de Wexler tient avant tout au fait que le single ne passe pas la barre symbolique du million d'exemplaires vendus. Décidé à compenser ce qu'il considère comme un échec, il publie à la fin du mois de mars un deuxième extrait de « Soul '69 », *Gentle on My Mind*, couplé à *I Can't See Myself Leaving You*, une plage empruntée au recueil « Aretha Now » déjà vieux de neuf mois. Cette technique du réchauffé, on s'en doute, n'est guère porteuse et le résultat commercial en demi-teinte ne permet pas de répondre à ses espérances.

Le creux de la vague se trouve accentué par l'apathie d'Aretha à cette époque compliquée de sa vie – un schéma que l'on retrouve chez elle chaque fois que surviennent des difficultés d'ordre privé. En plein divorce, à la recherche de nouvelles attaches sentimentales, elle néglige sa carrière, au point d'oublier une partie des paroles de l'hymne national américain, le *Star Spangled Banner*, que les Démocrates l'avaient invitée à interpréter lors de la convention mouvementée de leur parti à Chicago à la fin du mois d'août 1968. Parallèlement, elle rate plusieurs engagements, à l'image d'une série de concerts au Caesar's Palace de Las Vegas à laquelle elle renonce sans préavis, contraignant la direction du casino à engager Frank Sinatra au débotté.

La situation est plus critique encore au plan discographique car elle

refuse purement et simplement de retourner en studio. Ces moments de prostration, assimilables à des crises de mélancolie, sont récurrents ; depuis qu'elle est une vedette, elle s'autorise des caprices imputables avant tout à son instabilité affective, contraignant Wexler à jongler : « À chaque fois qu'elle avait des problèmes personnels ou des peines de cœur, j'avais le plus grand mal à la faire venir en studio. Elle habitait à Detroit et faisait le déplacement jusqu'à New York, pour s'apercevoir qu'elle était incapable de quitter sa chambre d'hôtel. J'étais obligé d'aller la voir afin de la consoler et de lui remonter le moral avant qu'elle accepte enfin de me suivre en studio ³⁷. Une fois arrivée sur place, tout se déroulait merveilleusement bien, jamais je ne l'ai vue jouer à la star ³⁸. »

Pendant les neuf mois que va durer la crise en 1969, rien n'y fait. Pas même la force de conviction de King Curtis, ultime recours de Jerry Wexler dans ce genre de situation. Une demi-douzaine de titres seulement ont été mis en boîte lors des séances de janvier, rendant impossible tout nouvel album, et les faces réalisées au mois de mai reflètent trop ouvertement le malaise dont souffre Aretha pour être utilisées.

La publication au printemps d'une nouvelle compilation d'anciennes faces Columbia intitulée « Soft and Beautiful » montre la voie à suivre en pareil cas, et Wexler se résout à sortir au printemps « Aretha's Gold », un recueil effectivement cousu d'or sur lequel se succèdent les best-sellers engrangés par la chanteuse depuis deux ans. Alors que le 45-tours reste le support de prédilection des jeunes acheteurs de disques, en particulier dans les ghettos, ce *Best of* est l'occasion rêvée pour les fans d'Aretha de se procurer à bon compte le meilleur de sa production Atlantic. Il ne s'agit pas de donner pour autant l'impression que sa carrière est au point mort, et Wexler publie parallèlement sur un single deux références au vieux rhythm & blues sudiste enregistrées en janvier.

Le pot-pourri *Pledging My Love/The Clock* est un nouvel hommage au même Johnny Ace évoqué quelques mois plus tôt dans *My Song*, un interprète à la voix d'ange et au caractère infernal qui avait fini par résoudre ses contradictions intérieures la veille de Noël 1954 en jouant à la roulette russe ; quant à *Share Your Love with Me*, il s'agit d'un clin d'œil à une autre figure tutélaire de Memphis, Bobby « Blue » Bland. La lassitude proche de la dépression émanant de *Pledging My Love* est sans doute trop perceptible aux oreilles d'un public qui recherche chez Aretha l'énergie brute de *Respect*, et c'est *Share Your Love with Me* qui remporte la mise en prenant la tête des hit-parades noirs pendant cinq semaines, ratant de peu son entrée dans le Top 10 pop.

Ce succès aurait dû rassurer Wexler, mais pour la quatrième fois

consécutive, ce single d'Aretha n'est pas couronné par un disque d'or. Découragé, il songe sérieusement à se retirer en Floride, un projet qui lui tient à cœur depuis qu'il a vendu ses parts d'Atlantic en octobre 1967, pour une somme bien inférieure à la valeur marchande de la société. Curieux homme d'affaires que Jerry Wexler, roué lorsqu'il s'agit de négocier un partenariat ainsi qu'il l'a prouvé en mettant quasiment sur la paille les propriétaires de Stax quelques mois plus tôt, mais d'une infinie naïveté lorsqu'il est temps de capitaliser sur sa réussite personnelle. En l'espace d'un an, le chiffre d'affaires d'Atlantic a dépassé les quarante-cinq millions de dollars, soit près du triple de ce que Wexler et Ertegun ont encaissé lors de la vente de leurs actions, et le triomphe d'Aretha Franklin y est pour beaucoup. Les deux hommes ont bien tenté de racheter leurs parts, mais le groupe Warner Bros, a refusé tout net et le cœur n'y est plus tout à fait du côté de Wexler.

Loin de s'atténuer avec le temps, la dépression d'Aretha semble vouloir s'installer. Elle est arrêtée à plusieurs reprises pour conduite en état d'ivresse et les journaux de Detroit se font l'écho de ses démêlés avec deux agents qu'elle a copieusement insultés avant de faire mine de les frapper. À ces problèmes d'alcool s'ajoute la boulimie chronique dont elle souffre depuis la mort de sa mère. Sans verser dans la psychologie de bazar, on se doit de constater que les problèmes de poids dont elle souffre de manière endémique sont liés aux pleins et aux déliés de sa vie sentimentale. Tous les musiciens qui travaillent avec elle en studio ont des souvenirs truculents de sa voracité pendant les périodes d'enregistrement. La plupart du temps, elle arrive les bras chargés de hamburgers et de milk-shakes qu'elle distribue avec générosité autour d'elle, au grand dam de l'ingénieur du son dont la hantise est de voir quelqu'un renverser un soda poisseux sur sa console.

Cette forme de compensation affective traduit également un manque d'assurance chronique qui la conduit à entrer en conflit avec d'autres grands noms de la soul, des rivalités d'autant plus stériles qu'elles l'opposent à des chanteuses pêtées d'admiration pour son talent, comme le raconte sa collègue Martha Reeves : « Avec mon groupe, nous proposons un hommage à Aretha (...) dans lequel nous enchaînions *Respect* et *Do Right Woman*. (...) Un soir à l'Apollo, je vois arriver dans ma loge la "Reine" en personne, accompagnée de ses choristes (...) et de sept ou huit personnes de son entourage. On aurait dit un règlement de comptes. Aretha a fini par me dire : "Il paraît que tu chantes mes chansons, Miss Martha." Je m'attendais à un compliment quelconque, mais comme elle restait là, hostile, je lui ai répondu que c'était bien la dernière fois, ce qui a eu l'air de lui convenir ³⁹. »

Boulimie, alcoolisme et insécurité... Deux ans après l'arrivée du succès, on pourrait croire Aretha au bord du gouffre. C'est sans compter sur sa capacité à rebondir, sa fragilité dissimulant une surprenante faculté de résistance.

1. Stuart Grundy et John Tobler, *The Record Producers*, Londres, BBC, 1982, p. 33.
2. Arif Mardin, « A Few Words from Arif Mardin », publié dans le livret du coffret « Aretha Franklin – Queen of Soul », *op. cit.*, p. 32.
3. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, *op. cit.*, p. 63.
4. Charlie Gillett, *Making Tracks – The Story of Atlantic Records*, *op. cit.*, p. 221.
5. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, *op. cit.*, p. 63.
6. Dave Marsh, « Gotta Find Me an Angel », publié dans le livret du coffret « Aretha Franklin – Queen of Soul », *op. cit.*, p. 29.
7. *Ain't no way for me to love you / If you won't let me.*
8. *I know that a woman's duty is to help and love a man.*
9. Arif Mardin cité dans Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, *op. cit.*, p. 255.
10. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, *op. cit.*, p. 34.
11. Gillett Charlie, *Making Tracks – The Story of Atlantic Records*, *op. cit.*, p. 211.
12. Scott Freeman, *Otis ! – The Otis Redding Story*, New York, St. Martin's Press, 2001, p. 183.
13. Tom Dowd cité dans Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, *op. cit.*, p. 204.
14. Joe South est un parolier et guitariste de studio associé à l'univers de la *country music*. Souhaitant donner davantage de profondeur à sa guitare et la rapprocher du son caractéristique de Pop, le patriarche du clan Staples, South a baissé de deux tons la corde de *mi* grave de son instrument, afin d'obtenir un *do* caverneux à la sonorité irréaliste.
15. Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, *op. cit.*, p. 206.
16. Jerry Wexler avec David Ritz, *Rhythm and the Blues – A Life in American Music*, *op. cit.*, p. 214.
17. John Hammond avec Irving Townsend, *John Hammond on Record – An Autobiography*, *op. cit.*, p. 349.
18. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, *op. cit.*, p. 242.
19. Les divers comptes rendus de l'événement avancent des chiffres allant de 25 000 à 300 000 manifestants. Le plus probable est sans doute celui de 125 000 personnes donné par l'historien Wilbur C. Rich dans son article consacré à Detroit dans l'*Encyclopedia of African-American Culture and History*, New York, Macmillan, 1996, vol. 2, p. 758.
20. David Nathan, notes de pochette de la réédition de l'album « Aretha Now », Rhino 8122-71273-2.
21. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, *op. cit.*, p. 235.
22. James T. Olson, *Aretha Franklin*, *op. cit.*, p. 19.
23. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, *op. cit.*, p. 48.
24. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, *op. cit.*, p. 121.
25. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues*

Hits, op. cit., p. 48.

26. James T. Olson, *Aretha Franklin*, op. cit., p. 17.

27. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, op. cit., p. 242.

28. Charles L. Sanders, « Aretha : A Close-up Look at Sister Superstar », op. cit., p. 124.

29. James T. Olson, *Aretha Franklin*, op. cit., p. 31.

30. James Etta avec David Ritz, *Rage to Survive*, New York, Villard Books, 1995, pp. 120-121.

31. Jerry Wexler avec David Ritz, *Rhythm and the Blues – A Life in American Music*, op. cit., pp. 212-213.

32. « Lady Soul : Je chante la vérité. »

33. « Lady Soul : Singing It Like It Is », *Time* (28 juin 1968), p. 62.

34. *Ibid.*, p. 63.

35. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, op. cit., p. 229.

36. David Nathan, notes de pochette de la réédition de l'album « This Girl's in Love with You », Rhino 71524.

37. Jerry Wexler cité dans Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, op. cit., p. 247.

38. James T. Jones, « Soul of the Queen », op. cit.

39. Martha Reeves avec Mark Bego, *Dancing in the Street – Confessions of a Motown Diva*, New York, Hyperion, 1994, pp. 149-150.

Chapitre V

Les années Aretha (1970-1972)

Si Ted White a tout fait pour entretenir le complexe d'infériorité dont souffre Aretha, l'officialisation de leur séparation en 1969 permet à la jeune femme de retrouver une certaine confiance en elle-même. Un chapitre difficile de son existence s'achève, qu'elle s'applique à enfouir dans les oubliettes de sa mémoire, allant jusqu'à délaissier la maison de Sorrento Avenue à Detroit dont elle héritait selon les termes d'un divorce-minute prononcé par un juge de l'État haïtien. De son côté, White se voit octroyer le bateau du couple, ainsi que cinquante pour cent des éditions musicales de sa femme – un arrangement qui lui a permis de vivre très confortablement par la suite.

Le choix d'Haïti s'est fait pour des raisons de rapidité et de commodité. Aretha, très affectée, n'a pas souhaité s'y rendre seule et celui qui l'accompagne, Ken Cunningham, va rapidement devenir davantage qu'un simple ami. Depuis l'explosion de sa carrière, Aretha s'est aperçue que les hommes ne la regardaient plus avec les mêmes yeux. La femme qui prend la scène à bras-le-corps en scandant les mots *freedom* et *respect* semble produire un effet variable selon les hommes ; face aux mâles dominateurs qui rêvent d'assouvir leurs penchants de prédateurs en apprivoisant cette égérie au discours libéré, on trouve ceux, moins nombreux dans une communauté afro-américaine connue pour ses dérives machistes, qui voient en elle le symbole de la beauté et de l'intelligence noires.

Les mois au cours desquels elle s'est émancipée de la tutelle de Ted White ont vu Aretha hésiter entre ces deux catégories de courtisans. Dans la première, on retient les passions très physiques qu'elle vit avec celui qu'elle nomme Monsieur Mystique dans ses Mémoires, dont ses proches ont toujours pensé qu'il s'agissait d'un amant imaginaire, mais surtout avec Dennis Edwards, un collègue chanteur de chair et d'os qui vient de rejoindre les Temptations et dont la relation en pointillés

avec Aretha va s'étirer sur plusieurs lustres. La seconde catégorie de ses admirateurs est moins fournie, sans doute parce que Aretha n'est pas accoutumée à voir l'amour cohabiter avec cette notion de respect qui reste pourtant attachée à son image.

Celui qui finit par lui faire découvrir les vertus de rapports amoureux équilibrés est Ken Cunningham. La rencontre avec ce jeune photographe et homme d'affaires a eu lieu au tout début de 1969 au Fontainebleau, le palace de Miami Beach où descend fréquemment Aretha. La chanteuse est habituée depuis l'adolescence aux charmeurs qui multiplient les compliments plus ou moins sincères dans le but de la séduire ; à l'inverse, Cunningham ne l'aborde pas avec le discours calculé du don Juan puisqu'il la sollicite professionnellement, dans l'espoir de l'intéresser à l'entreprise de prêt-à-porter qu'il vient de monter avec quelques amis – une start-up spécialisée dans les *dashikis* ¹, les boubous africains, les turbans pour femmes et autres sandales dont la mode est en plein essor en ces temps où le Premier Continent est sujet d'orgueil dans les ghettos d'Amérique.

Père d'une petite fille, celui qu'Aretha appelle affectueusement Wolf est également en train de divorcer, une symétrie qui les amène à se revoir fréquemment. Pour la première fois de sa vie, Aretha découvre une amitié désintéressée chez une personne du sexe opposé, une révélation qui lui fait dire que Cunningham est son alter ego. L'évolution de leur relation est loin d'être immédiate, mais lorsqu'elle finit par comprendre que ses autres amants la mènent plus ou moins en bateau alors que Ken est la personnification d'une droiture jamais connue chez les *hustlers* de sa vie, Aretha se prend au jeu et tombe amoureuse de ce séduisant spécimen de l'Amérique noire moderne.

À l'influence sombre de Ted White succède brusquement celle, infiniment plus solaire, de Wolf. Quand le premier voyait en Aretha l'instrument de ses ambitions, le second perçoit la sensibilité de la *natural woman* derrière la façade hiératique d'une Lady que l'Amérique des ghettos s'approprie en l'appelant affectueusement « Sister Soul ». L'époque est à l'affirmation presque écologique de la beauté africaine, et Wolf est celui qui va permettre à la jeune femme d'oser devenir elle-même, après des années passées sous la domination de C.L. Franklin, de White et des autres. Le changement est spectaculaire chez Aretha qui tempère son appétit et rompt avec l'alcool qui la tenait en servitude depuis les longues tournées gospel de son adolescence. La star va jusqu'à modifier son image publique au contact de ce nouveau compagnon.

Elle décide ainsi d'abandonner les perruques et autres choucroutes stratosphériques à la Clara Ward qu'elle arborait jusqu'alors, au profit d'une coupe afro bien dans l'air du temps. « Je suis convaincue que la *Black Revolution* a ouvert les yeux de beaucoup de Noirs, reconnaît

Aretha. J'ai été la première à me regarder moi-même d'un œil différent. Ce n'est pas que nous avons honte de ce que nous étions, mais nous nous sommes enfin assumés pleinement, sans artifice, avec fierté 2. »

Cette métamorphose dépasse de beaucoup la sphère capillaire. L'incarnation de la femme afro-américaine, libre dans sa coiffure comme dans son discours, est à l'époque la militante Angela Davis. Cette dernière sera précisément arrêtée à l'automne 1970 sur l'accusation de complicité de meurtre, au terme de deux mois de cavale. Il ne fait de doute aux yeux de personne que cette jeune professeure de philosophie de l'université de Californie à Los Angeles est ciblée par le tout-puissant patron du FBI J. Edgar Hoover, avec la bénédiction du président Nixon, au nom de ses convictions communistes et de son association avec le Black Panther Party. Aretha, qui a toujours soutenu de façon obstinée, mais feutrée, la cause des femmes ainsi que les mouvements citoyens de l'Amérique noire, prend cette fois une position tranchée dans les colonnes de l'hebdomadaire de prédilection des ghettos, *Jet*, affirmant être prête à payer la caution de Davis, qu'elle soit fixée à 100 000 ou 250 000 dollars : « Mon père (le révérend C.L. Franklin de Detroit) dit que je ne sais pas ce que je fais. Avec tout le respect que je lui dois, j'ai l'intention de rester fidèle à mes convictions. Il faut libérer Angela Davis. Il faut libérer les Noirs. Pour avoir déjà été en prison (pour trouble à l'ordre public à Detroit), je prétends qu'il est indispensable de troubler l'ordre public tant que nous ne vivrons pas en paix. La prison est un enfer. Je veillerai à ce qu'elle soit libérée si notre système judiciaire mérite son nom, pas parce que je suis communiste, mais parce que c'est une femme noire et qu'elle se bat pour la liberté des Noirs. J'ai suffisamment d'argent. Je le tiens de la population noire, c'est à elle que je le dois, et je compte m'en servir pour aider les miens 3. »

À la lecture de ces propos sans ambiguïté, on comprend que l'Aretha soumise mariée à l'autoritaire Ted White a cédé la place, à l'heure de sa rencontre avec Ken Cunningham, à une femme décomplexée.

Cette embellie dans sa vie privée ouvre la voie à son retour en studio. Au terme d'une parenthèse qui a duré le temps d'une gestation, c'est une femme touchée par la grâce amoureuse qui arrive à Miami, où Jerry Wexler a transféré une bonne partie de ses activités, officiellement dans le but d'échapper à la grisaille new-yorkaise et de se rapprocher de son bateau.

Cette expatriation n'est pas uniquement dictée par des raisons de confort, la fin de la décennie ayant été fertile en rebondissements pour le premier producteur des disques Atlantic. Au lendemain de l'assassinat de Martin Luther King, la tension est montée d'un cran

entre communautés dans l'univers du disque ; lors d'un congrès auquel il assistait, Wexler a même été menacé physiquement par les tenants de l'afrocentrisme qui voient d'un œil assassin l'exploitation des artistes noirs par le business blanc. À cette période charnière de l'histoire d'Atlantic où le catalogue de la compagnie se diversifie, les mêmes l'accusent de trahir la cause de la soul au profit du rock lorsqu'il manifeste son intérêt pour des artistes blancs tels que Sonny & Cher, Dusty Springfield ou Ronnie Hawkins.

La communauté noire est elle-même divisée sur la manière d'accroître la présence afro-américaine dans le monde du travail. Alors que de grands leaders d'opinion, à l'image du jeune révérend Jesse Jackson et de la veuve de Martin Luther King, exercent des pressions amicales sur les professionnels du disque afin qu'ils recrutent davantage de cadres afro-américains et fassent des dons substantiels aux principales organisations noires, d'autres usent de moyens nettement moins subtils. C'est le cas du Fairplay Committee, une structure aux forts relents mafieux qui opte pour une tactique proche du racket.

Les principaux responsables du Committee sont Johnny Baylor et Dino « Boom Boom » Woodard, deux familiers du monde du sport et des clubs qui entendent rendre aux Césars de la soul ce qui leur appartient. Woodard est un colosse aux allures inquiétantes qui doit son surnom à son penchant pour l'onomatopée *boom* dont est truffé son discours. Ancien boxeur et futur prédicateur, il amalgame allègrement violence et parabole afin de mieux chasser les marchands du temple. L'objectif est sans doute estimable dans une profession où les Afro-Américains font figure d'éternels perdants, mais les méthodes du Committee le sont moins. Non contents de prendre pour cible une firme comme Atlantic dont les dirigeants n'ont jamais caché leurs sympathies pour la cause afro-américaine – « Vous avez intérêt, boom, à verser une prime au Committee, boom. Sinon... boom. » –, Baylor et Woodard vont largement contribuer à la ruine de la compagnie Stax de Memphis, en grande partie dirigée par des Noirs, à force de confondre ardeur militante et enrichissement personnel.

À l'aube des années soixante-dix, l'impôt révolutionnaire qu'ils exigent sous la menace entrave le recrutement de producteurs afro-américains dans la hiérarchie d'Atlantic. Pour avoir déjà accepté de verser une dîme au Fairplay Committee, Jerry Wexler et Ahmet Ertegun se font tirer l'oreille lorsque Baylor et Woodard exigent la nomination de Jerry « Swamp Dogg » Williams à un poste de directeur artistique. Pour la forme, Wexler propose à Williams de produire Aretha Franklin, mais le taux de royalty qui lui est offert est si ridicule que Williams se voit contraint de refuser, et Wexler peut continuer à travailler avec sa chanteuse la conscience tranquille.

L'atmosphère du moment n'en est pas moins délétère, et Wexler s'exile volontairement à Miami Beach où le climat lui convient mieux, tant du point de vue politique que de l'ensoleillement. Il ne lui reste plus qu'à trouver un lieu d'enregistrement, ce qu'il fait en louant à l'année une partie de Criteria, le studio de Mack Emerman où avait été réalisé en 1965 l'un des fleurons du funk naissant, *I Got You (I Feel Good)* de James Brown. Le studio B de Criteria est rapidement rebaptisé Atlantic South et devient le cantonnement de Wexler, bientôt rejoint par Tom Dowd qui immigre à son tour en Floride tandis qu'Arif Mardin fait la navette depuis New York. Le studio Atlantic de Broadway avait son charme, avec ses piliers curieusement plantés au centre de la pièce, mais l'ambiance est bien différente à Criteria où les artistes décompressent au bord de la piscine entre deux prises, loin de la neige new-yorkaise pendant les mois d'hiver.

Aretha est l'une des premières à inaugurer ce nouveau quartier général où elle rejoint le 6 octobre 1969 la section rythmique habituelle de Muscle Shoals ainsi qu'une nouvelle choriste, sa cousine Brenda Bryant-Corbett. Pour ces retrouvailles, elle a apporté *Call Me*, une chanson dictée par l'émotion un jour où elle assistait aux adieux touchants d'un couple d'amoureux sur Park Avenue à New York. Au plus fort de sa romance avec Wolf, cette composition à la nostalgie sourde traduit parfaitement la nature de ses propres sentiments, et Aretha l'interprète avec une telle force de conviction que ses accompagnateurs en sont bouleversés. « *Call Me* est un parfait exemple de son implication quand elle enregistrait, se souvient le guitariste Jimmy Johnson. Je n'en suis plus certain, mais il me semble qu'elle pleurait en chantant ; ce dont je suis sûr, en revanche, c'est qu'elle nous a tous fait pleurer comme des Madeleine ⁴. » À sa sortie en 45-tours au début de 1970, *Call Me* donnera à Aretha le huitième Numéro Un de sa carrière.

Dans l'intervalle, Sister Soul est de retour le 9 octobre à New York où elle retrouve brièvement le studio de Broadway afin de mettre la dernière main à son septième recueil Atlantic en enregistrant une version de *Let It Be*. Les compositions des Beatles sont manifestement une source d'inspiration importante pour elle ; en début d'année, elle a déjà enregistré *Fool on the Hill*, et c'est une troisième œuvre signée Lennon et McCartney, *Eleanor Rigby*, qui voit le jour en 45-tours cet automne-là, en avant-première de son nouvel album. Ce rapprochement entre la muse de la jeunesse américaine et les monstres sacrés de la vieille Europe fait bruisser le métier des rumeurs les plus folles ; on murmure que Lennon et McCartney auraient écrit *Let It Be* spécifiquement pour Aretha qui l'aurait refusé au prétexte qu'on y célébrait la Vierge Marie, une légende tenace à laquelle les trois intéressés se sont pourtant appliqués à tordre le cou.

Il n'est d'ailleurs pas établi que la compatibilité soit parfaite entre l'une et les autres ; c'est tout du moins l'impression que l'on retient du succès commercial assez moyen de cette version soul d'*Eleanor Rigby* qui plafonne dans le Top 20 pop à la mi-décembre 1969, tout juste un mois avant la sortie de « This Girl's in Love with You ». Malgré les 45-tours qui l'ont annoncé, l'album se vend honorablement, sans plus. Les années soixante viennent de s'achever sur une note de folie avec le rassemblement de Woodstock, dont la Reine de la soul était la grande absente, mais Wexler reste convaincu que le grand retour d'Aretha est pour bientôt.

Depuis le triomphe de *Respect*, l'idée du *crossover* – ce passage initiatique qui permet à la musique noire de s'émanciper du ghetto et de tirer sa part de bénéfices de l'Amérique *mainstream* – n'a jamais quitté Jerry Wexler. La période est d'autant plus propice qu'Atlantic est en passe de devenir un géant du disque en surfant sur la vague rock. Signe des temps, Ahmet Ertegun annonce déjà dans les salons de la jet-set l'arrivée des Rolling Stones sur son label, et l'on murmure que l'équipe de Mick Jagger pourrait se rendre à Muscle Shoals afin d'y enregistrer certains titres de l'album « Sticky Fingers ». À ce compte-là, l'intronisation durable d'Aretha dans l'univers pop ne serait qu'un juste renvoi d'ascenseur et les appels du pied aux adorateurs du rock vont dans ce sens, d'autant qu'elle a amplement prouvé par le passé sa capacité à chanter tous les répertoires, de Tin Pan Alley à Broadway, de la variété à la musique country. Reste à déterminer la nature exacte du grand projet qui permettrait à Wexler de parvenir à ses fins.

Les liens avec la section rythmique de Muscle Shoals se sont relâchés depuis que Jerry Wexler et Tom Dowd se sont installés à Miami. Jimmy Johnson et Roger Hawkins ont même fini par ouvrir leur propre studio, baptisé Muscle Shoals Sound, dans le local d'un ancien entrepreneur de pompes funèbres de Sheffield, Alabama. Les musiciens qui leur succèdent à Criteria dissimulent mal leurs origines *redneck* derrière le nom des Dixie Flyers – un nom emprunté à la romancière Flannery O'Connor, l'une des plumes majeures de la littérature sudiste, qui avait un jour comparé la vigueur de William Faulkner à celle d'un célèbre train de voyageurs de la compagnie Nashville, Chattanooga & St. Louis, le Dixie Flyer.

Avant de devenir célèbres dans l'entourage du chanteur country pop Kris Kristofferson, les Flyers sont nés de l'imagination de Jerry Wexler et de Stanley Booth. Ce journaliste et écrivain de Memphis est un familier de la scène musicale de sa ville, et il recommande à Wexler le bassiste Tommy McClure, le batteur Sammy « Beaver » Creason, les claviéristes Jim Dickinson et Mike Utley. L'âme véritable des Flyers est

toutefois Charlie Freeman, un personnage plus vrai que nature ayant influencé tous les guitaristes d'une ville pourtant riche en la matière, à commencer par Steve Cropper des disques Stax. « Avec Keith Richards, Freeman était le seul musicien capable de donner au répertoire de Chuck Berry un son aussi sale que celui de Berry lui-même ⁵ », explique Stanley Booth afin de justifier son admiration. Freeman partage son temps entre la pêche, la chasse et la musique, ce qui explique sa propension à arriver en studio avec une gibecière pleine d'écureuils morts et un fusil qu'il n'hésite pas à décharger au plafond pour manifester son enthousiasme.

Entre les séances de cuisine improvisées en studio et les idiosyncrasies respectives d'artistes aussi volatils que Freeman et Aretha, les séances du printemps 1970 à Criteria sont pour le moins pittoresques. Elles ont surtout le mérite de faire naître des enregistrements à l'émotion palpable. À en croire les archives d'Atlantic, pas loin d'une dizaine de titres auraient été enregistrés en l'espace de la seule journée du mardi 10 mars, mais les souvenirs de Jim Dickinson sur la ponctualité toute relative d'Aretha permettent d'en douter : « Personne ne savait exactement quand elle était susceptible d'arriver. (...) Je me souviens que Wexler m'avait emmené sur son yacht, le *Big A*. (...) Tout d'un coup, on nous appelle sur sa radio pour nous signaler qu'Aretha venait de débouler en studio. Wexler est revenu à toute la puissance de ses moteurs, on se serait cru dans *Deux flics à Miami*. Il s'est amarré en quatrième vitesse, on a sauté à terre et on a rejoint Criteria avec nos bermudas. Le tout en moins de trois quarts d'heure. Ce jour-là, on a enregistré *Spirit in the Dark*, *Don't Play That Song* et quelques autres ⁶. »

En dehors d'une version restée inédite de *My Way* – la composition de Claude François rendue universellement célèbre par Sinatra –, l'ambiance de ces faces reflète parfaitement les contradictions intérieures d'une artiste qui s'est rarement montrée auparavant sous un jour aussi lumineux. Chacune de ses interprétations semble la rappeler à ses racines les plus intimes : le vieux cheval de bataille de Ben E. King *Don't Play That Song* avec ses phrases de piano directement héritées de James Cleveland ; deux emprunts au répertoire de B.B. King, *Why I Sing the Blues* dont elle donne une lecture très militante, et *The Thrill Is Gone* sur lequel Charlie Freeman « joue avec tant de feeling et de grâce que la moindre note risque de vous briser le cœur ⁷ », ainsi que l'a écrit Stanley Booth ; *That's All I Want from You* de Dinah Washington, évocateur de l'époque où Aretha patinait à l'Arcadia main dans la main avec le père de son fils aîné ; ou bien encore les trois compositions écrites par Lady Soul pour l'occasion : *You and Me*, *Spirit in the Dark* et *One Way Ticket*.

Sans une exception, tous ces enregistrements portent la marque d'un

blues à des années-lumière de l'image de prostration et d'abatement habituellement associée à cette musique par les non-initiés. Aretha le sait, le blues est un remède efficace contre la souffrance, ce qu'elle s'applique à démontrer à ce tournant de son existence alors qu'elle porte un enfant de Wolf qui va naître quelques semaines plus tard.

Jerry Wexler est conscient de la parfaite cohérence d'un album qu'il met sur le marché dès la fin du mois d'août 1970 : « "Spirit in the Dark" était très homogène. (...) Il ne faut pas oublier que ses disques précédents étaient construits à partir de différentes séances réunies sous un même titre. Pour dire les choses simplement, on ne les avait pas enregistrés comme des "albums" à proprement parler. Aretha venait passer une semaine à New York, on enregistrait quatre ou cinq titres que l'on mettait de côté jusqu'à son prochain séjour (...) et quand on en avait une dizaine, on sortait un album. (...) Au même titre que "Soul '69", on peut considérer "Spirit in the Dark" comme un *concept album* 8. »

La sensualité de *Spirit in the Dark*, exacerbée par les interventions ciselées des Sweet Inspirations en contrepoint des cris de gorge d'Aretha, donne toute sa crédibilité à ce film-souvenir d'une aventure amoureuse chère au cœur de la chanteuse, et le titre s'installe rapidement dans les hauteurs des charts noirs dès sa publication en 45-tours au printemps. Sans doute plus accessible au grand public, indéniablement plus dansant aussi, *Don't Play That Song* frôle quant à lui le Top 10 généraliste à la fin de l'été et couronne les efforts de Jerry Wexler en devenant disque d'or, avec à la clé un nouveau Numéro Un soul et un Grammy Award. Illustration des techniques de production très particulières de Wexler, les cuivres et les violons ont été enregistrés séparément, les premiers à Miami sous la direction de Tom Dowd, les seconds à New York sous la baguette d'Arif Mardin. « La première fois que j'ai entendu la chanson à la radio, je me suis demandé d'où venaient tous ces violons à un endroit où j'avais prévu des cuivres, se souvient Dowd. On pourrait croire que tout était planifié, mais pas du tout (...). Jerry était au courant de ce que je devais faire, il savait qu'Arif travaillait de son côté sur la chanson, et il a voulu en tirer parti. Si Arif et moi avions su ce que l'autre allait faire, le résultat n'aurait jamais été le même 9. »

En termes de ventes, « *Spirit in the Dark* » est paradoxalement le recueil le plus décevant d'Aretha depuis qu'elle a rejoint l'écurie Atlantic, mais c'est également l'un de ses disques les plus cohérents, et la preuve éclatante que la Reine de la soul conserve toute sa légitimité. « Un triomphe absolu, la preuve d'une force et d'une grâce qui touchent peu d'artistes (...), une déclaration d'indépendance musicalement plus aboutie que tout ce qu'elle a pu faire jusqu'alors 10 », écrit le critique Michael Lydon.

Cette ère que Wolf baptise « les années Aretha » est une période de renaissance à tous les sens du terme, puisque la chanteuse accouche le 28 mars 1970 d'un petit garçon prénommé Kecalp – un acronyme composé des initiales de ses parents, Ken E. Cunningham et Aretha Louise Franklin.

Cette période n'est pourtant pas exempte de moments difficiles. Poussé par la jalousie, Ted White tente un dernier baroud d'honneur depuis quelques mois. En décembre 1969, il a pénétré de force dans la maison d'Aretha à Detroit où il a tiré sur Charles, le frère du regretté chanteur Sam Cooke, de passage chez son amie, qu'il a grièvement blessé ; accouru au secours de sa fille, le révérend Franklin a eu toutes les peines du monde à maîtriser son ancien gendre. La scène s'est répétée à peu de chose près au début de l'été 1970, provoquant une dépression chez Aretha qui a dû annuler deux concerts à Chicago.

Pour mieux matérialiser la rupture avec son ancien mari, Aretha est contrainte d'abandonner sa maison de Detroit et elle s'installe à New York avec Wolf dans un duplex luxueux de la 53^e Rue. Même si sa carrière s'est articulée autour de la côte Est depuis dix ans, c'est la première fois qu'elle quitte officiellement la ville où elle a grandi, signe d'une indépendance qu'elle se sent enfin capable d'assumer.

Cet éloignement géographique n'est en rien synonyme d'éloignement familial. Le contact avec Erma et Carolyn se maintient au quotidien par le biais de la musique, et Cecil prend plus au sérieux que jamais son rôle de manager ; quant à ses trois premiers enfants, ils prennent régulièrement le chemin de New York afin d'y retrouver leur mère, Wolf et Kecalp, auxquels s'ajoute la petite fille de Cunningham.

C.L. Franklin enfin, l'âme du clan, reste très présent au côté de sa fille, allant jusqu'à l'accompagner en Europe où le département international d'Atlantic cherche à développer la visibilité de son artiste. Compte tenu de l'étroitesse des liens unissant les États-Unis à l'Angleterre, Londres constitue une cible privilégiée. Dans le sillage de *Respect* quatre ans plus tôt, six autres chansons d'Aretha ont trouvé place sur les charts anglais, mais les équipes marketing d'Atlantic comptent sur la venue de Lady Soul pour relancer la machine après un creux de deux ans. Une apparition à la télévision est même prévue dans l'émission *Top of the Pops* afin de stimuler les ventes de son nouveau single, *Don't Play That Song*.

Ce qui était à l'origine une tournée de concerts et de promotion se transforme en un mois de vacances en famille lorsque Aretha et son compagnon s'envolent pour Londres au mois de juillet en compagnie du père de la chanteuse, mais aussi de ses deux fils aînés. En Italie, en France et en Espagne où elle se produit devant quarante mille spectateurs en délire dans des arènes, le révérend Franklin note avec

intérêt la passion du public pour une artiste dont il ne parle pas la langue et dont il a le plus grand mal à prononcer le prénom. Sur la Côte d'Azur, la vie culturelle se mobilise comme chaque été autour des grands festivals, et Aretha retrouve Clara Ward à Antibes avant d'arpenter la Croisette à Cannes en compagnie de son amie et agent Ruth Bowen. Déjà lors de sa venue en 1968, Aretha avait montré davantage d'intérêt pour le shopping que pour le patrimoine architectural du Vieux Continent, et c'est avec des valises débordant de robes dénichées en France et de vêtements en cuir achetés en Italie qu'elle retourne aux États-Unis.

Son installation à New York pousse Aretha à renouer provisoirement avec les studios Atlantic de Broadway pour des raisons de commodité. Jerry Wexler est plus que jamais décidé à faire d'Aretha une vedette pop, et il s'appuie cette fois sur des compositions liées à l'univers folk-rock afin de multiplier ses chances d'y parvenir. Le premier instrument de cette ambition est *Bridge Over Troubled Water*, le best-seller de Simon & Garfunkel qui a monopolisé la tête des classements pendant près de deux mois au printemps, dont Aretha enregistre une lecture passionnée qui la voit dialoguer au piano avec l'organiste Billy Preston. Cet ancien disciple de James Cleveland, parfois surnommé le cinquième Beatles pour avoir participé quelque temps à la vie du groupe le plus célèbre de la planète, est également présent sur les deux autres titres repris par Aretha lors de ces séances d'août 1970 : *The Long and Winding Road* de Lennon et McCartney, ainsi que *Border Song*.

La version originale de cette chanson connaît au même moment un petit succès à la radio, révélant au grand public le nom de son auteur et interprète, Elton John. Davantage que *Bridge Over Troubled Water* qu'il garde en réserve pour l'avenir, Wexler croit voir en *Border Song* le véhicule susceptible d'élargir l'audience d'Aretha. Publié en 45-tours à l'automne 1970, le single se vend bien auprès du public afro-américain, mais l'opération fait long feu en ratant sa cible dans le reste du pays.

Cet échec relatif, tout comme celui de *The Weight* deux ans plus tôt, a semé le doute dans l'esprit de Jerry Wexler qui commence à se demander si le jeune public rock est bien le cheval de Troie idéal pour faire entrer durablement Aretha dans l'arène pop. Il est néanmoins prêt à tenter une expérience décisive, dont va dépendre la suite de sa politique éditoriale.

Le cadre de cette tentative de la dernière chance est le Fillmore Ballroom de San Francisco, une ancienne salle de spectacle de la communauté noire que s'est réappropriée la génération Flower Power au plus fort de la vague hippie. Le maître des lieux est l'un des papes

de l'univers rock américain, Bill Graham. Depuis que les existentialistes bohèmes qui vivent en communauté sur des bateaux de l'autre côté de la Baie, les contestataires de la Stanford University et les décalés du quartier Haight-Ashbury ont développé leur culture parallèle autour de la célébration de la marijuana, du LSD et des amours libres vers le milieu des années soixante, Graham a fait de son Fillmore West le rendez-vous obligé de tous les artistes alternatifs de l'époque. À travers un nuage perpétuel de cannabis, on peut y entendre des artistes de la première génération folk tels que Bob Dylan, Joan Baez et Country Joe McDonald, les héritiers du blues urbain que sont Jimi Hendrix, Paul Butterfield ou Mike Bloomfield, ainsi que les tenants du rock planant local, les groupes Jefferson Airplane et Grateful Dead.

À l'écoute de ses souvenirs vingt ans plus tard, on se demande si Jerry Wexler n'a pas choisi le Fillmore West comme laboratoire pour mieux se convaincre que l'avenir d'Aretha n'était pas là : « J'étais très dubitatif quant à l'accueil qu'ils allaient réserver à Aretha. Pour moi, la génération des Flower Children avait des goûts musicaux infantiles et attardés ¹¹. » Le temps n'aurait-il pas incité Wexler à récrire quelque peu l'histoire ? On est en droit de douter de la sincérité de sa version des faits quand on sait à quel point il déteste les échecs, et surtout lorsque l'on voit les moyens mis en œuvre pour l'aboutissement d'un tel projet.

Dès la fin du mois de janvier 1971, Wexler a invité Aretha pour un long séjour à Miami. Officiellement, il s'agit de mettre en boîte de nouveaux titres en prévision d'un futur album, mais la fonction première de ce rendez-vous est de familiariser son artiste avec les Memphis Horns, en présence des Kingpins de King Curtis qui l'accompagnent sur scène depuis que la chanteuse a évincé Donald Townes et son orchestre, au lendemain de sa rupture avec Ted White.

Plus essentiels encore sont les efforts financiers consentis par Atlantic. Ruth Bowen, l'agent d'Aretha, se montre réfractaire à une opération dont elle ne mesure pas la portée et refuse de discuter le cachet de sa chanteuse. De son côté, Bill Graham explique que le Fillmore est trop petit pour assurer la rentabilité d'un spectacle facturé vingt mille dollars. Dans ces conditions, pourquoi Wexler aurait-il accepté de financer la venue de la Queen of Soul chez Graham par la production d'un enregistrement *live* s'il n'avait pas cru au succès de l'opération ?

Ses doutes paraissent d'autant plus curieux qu'il sait forcément l'accueil triomphal habituellement réservé par le public du Fillmore aux représentants de l'Amérique noire. Dès 1968, la firme Stax – dont Atlantic a longtemps assuré la distribution – a produit dans le théâtre de Graham un enregistrement qui fait date dans la carrière du

guitariste et chanteur de blues Albert King. Son collègue et homonyme B.B. King est lui aussi l'un des héros de la génération Fillmore qui a érigé le blues en religion.

On voit mal comment Aretha pourrait y connaître l'échec, d'autant que Wexler n'a pas lésiné sur les moyens. Par le biais d'une publicité publiée dans *Rolling Stone*, le magazine rock branché, il commence par promettre un « raz de marée à San Francisco [12](#) » avant de louer les mérites d'un orchestre stellaire et funky. Enfin, il imagine pour sa chanteuse fétiche un répertoire taillé sur mesure et mûrement travaillé.

« C'était le grand soir », raconte le critique musical californien Michael Lydon. « Tower of Power pour ouvrir les hostilités avec *You Got to Funkify*, King Curtis avec ses Kingpins avec les Memphis Horns avec Billy Preston, et pour terminer une heure et demie en compagnie d'Aretha Franklin (...), le tout sur une même scène où rocke et roule et roule l'âme de la musique noire au soir du dimanche 7 mars 1971 [13](#). »

En réalité, ce séjour au Fillmore a débuté deux jours plus tôt, le vendredi 5. Pour cette croisade en hippieland qui vise à abolir les frontières régissant les genres et les styles dans l'Amérique du début des années soixante-dix, Aretha est aussi anxieuse de réussir que l'est Wexler, et elle décide de mettre son répertoire au diapason des goûts de son auditoire. La comparaison avec l'enregistrement public réalisé à Paris presque trois ans plus tôt est édifiante : quand la jeune diva en mission à l'étranger jouait la facilité en se cantonnant dans le registre de ses plus grands succès soul, Aretha au pays du Flower Power s'engage sur un chemin soigneusement balisé.

Dans le sillage de l'ensemble de cuivres favori de la Baie, Tower of Power, King Curtis et ses Kingpins s'emparent de la scène en compagnie des Memphis Horns [14](#), et Wexler en profite pour enregistrer leur prestation qui verra le jour par la suite chez Atco sous le titre « Live at Fillmore West ». Après quarante minutes d'une soul instrumentale épaisse à couper au couteau, Bill Graham s'approche du micro : « Pour le Fillmore West, c'est un plaisir et un honneur de vous présenter la première de toutes, Miss Aretha Franklin ! »

Coiffure afro et turban à l'africaine, une tenue ample et longue dissimulant ses formes rondes, Aretha découvre au pied de la scène une marée de plusieurs milliers de spectateurs, assis en tailleur à même le sol, qui l'attendent comme le Messie. Il est impensable d'oublier *Respect*, son morceau de bravoure, qu'elle expédie sur un rythme échevelé en trois minutes et trente secondes, avant de proposer une série de standards d'une soul ouverte : son propre *Call Me* suivi d'un clin d'œil à l'une de ses meilleures imitatrices, Thelma Houston, dont elle reprend *Mixed Up Girl*, et enfin *You're All I Need to Get By* du duo Marvin Gaye/Tammi Terrell. La soul évacuée, Aretha

est enfin libre de s'aventurer dans un répertoire moins attendu, où l'on découvre pêle-mêle *Love the One You're With* (l'hymne à la libération amoureuse signé Stephen Stills), *Make It with You* qui a révélé le groupe de soft-rock Bread six mois plus tôt, *Eleanor Rigby* des Beatles et *Bridge Over Troubled Water* de Simon & Garfunkel.

Après avoir été chercher son public par la main avec un répertoire somme toute convenu pour un tel lieu, Aretha se paye alors le luxe d'enchaîner avec des chansons qui lui tiennent à cœur – *Don't Play That Song*, *Dr. Feelgood* et *Spirit in the Dark* – avant de descendre au milieu du public en interprétant une version de la composition grâce à laquelle Diana Ross s'est émancipée des Supremes la saison précédente, *Reach Out and Touch (Somebody's Hand)*.

Si le show se répète trois soirs de suite, ceux qui ont la chance de se trouver au Fillmore le dimanche ont la surprise de voir Aretha s'éclipser brièvement en coulisse et revenir accompagnée de Ray Charles avec lequel elle reprend *Spirit in the Dark*. Une cerise sur le gâteau née spontanément en apparence lorsque la chanteuse repère le Genius dans la foule. « On m'avait dit qu'elle chantait là, raconte Charles. Comme j'adore Aretha, j'ai voulu y aller discrètement (...) rester une demi-heure et m'en aller. (...) Quelqu'un a prévenu Aretha qui est venue me chercher. Quand Aretha Franklin vous prend par la main, vous n'avez pas le choix. (...) J'ai donc obéi, je suis monté sur scène (...) mais je peux vous dire que je ne l'aurais fait pour personne d'autre 15. »

Le trompettiste Wayne Jackson a le souvenir que cette « surprise » avait été soigneusement orchestrée par Jerry Wexler 16, mais l'inclusion de ce moment d'une rare intensité sur l'album « *Aretha Live at Fillmore West* » se transforme en casse-tête et le producteur doit user de toute sa force de persuasion pour obtenir de Ray l'autorisation d'utiliser cette séquence. À l'écoute des bandes, on s'aperçoit que l'intéressé ne connaît visiblement pas les paroles de *Spirit in the Dark* et suit Aretha tant bien que mal, mais la spontanéité et l'émotion de ce duo compense amplement ses faiblesses.

Wexler est ravi de cette opération menée de main de maître. Revenant sur ses préjugés, il ne tarit plus d'éloges sur ces *longhairs* à l'oreille fine qui ont perçu toute la subtilité de son artiste. Le verdict final est néanmoins laissé à l'appréciation des acheteurs qui se fédèrent autour de l'album dès sa publication au mois de mai 1971 : avec plus d'un demi-million d'exemplaires vendus, « *Live at Fillmore West* » s'installe longuement en tête des classements de l'Amérique noire et se hisse même à la septième place des meilleures ventes de 33-tours aux États-Unis, toutes tendances confondues. Pour la première fois depuis « *Lady Soul* » et « *Aretha Now* » trois ans plus tôt, Aretha vient de renouer avec la gloire.

Les « années Aretha » portent particulièrement bien leur nom en ce printemps 1971, même si le service de presse d'Atlantic s'efforce d'étouffer la rumeur, pleinement fondée, selon laquelle Aretha a récemment été arrêtée par la police pour conduite en état d'ivresse. Malgré la présence équilibrante de Ken Cunningham à ses côtés, la chanteuse n'a pas totalement vaincu ses démons, contrairement à ce qu'affirmait Wexler face à la presse au moment de l'enregistrement au Fillmore.

Tout en préparant la sortie de cet album *live*, Wexler entretient le suspense avec la publication en 45-tours d'un premier extrait des séances studio de janvier, *You're All I Need to Get By*, sur lequel on peut entendre à l'orgue une star Atlantic en devenir, Donny Hathaway. Les ventes du single sont honorables, mais ce sont surtout les deux 45-tours suivants qui vont faire des étincelles. La chanteuse et son producteur ont pu constater la réaction positive des habitués du Fillmore aux grands hymnes du rock. Wexler dispose dans ses tiroirs d'une lecture de *Bridge Over Troubled Water*, enregistrée l'été précédent, dont il compte bien se servir. Le rendez-vous annuel des Grammy Awards va lui en donner l'occasion.

Leurs organisateurs en sont conscients, les Grammys ne peuvent espérer avoir un retentissement comparable à celui des Oscars sans l'appui de la télévision. Dans un pays qui adore mettre en scène ses moments d'autosatisfaction, la retransmission de la soirée des Awards est la condition obligée de son succès de masse et la date du mardi 16 mars 1971 a été retenue pour la diffusion de la cérémonie en direct sur le réseau ABC, pour la première fois de l'histoire de la Fondation.

Deux événements majeurs ont marqué la saison précédente : la sortie de « Let It Be », un album et un film chroniquant la séparation des Beatles, et le 33-tours « Bridge Over Troubled Water » de Simon & Garfunkel. La chanson-titre de ce recueil porte à elle seule toute l'incertitude d'une époque troublée qui a vu tomber Janis Joplin et Jimi Hendrix, et le sang couler sur le campus de la Kent State University lors d'affrontements avec la police.

Avant de dévoiler la « Meilleure chanson de l'année », les organisateurs ont demandé à cinq artistes d'interpréter chacun l'une des compositions nominées. Aretha Franklin, à peine remise de ses émotions au Fillmore, a effectué le déplacement à l'Hollywood Palladium afin d'y recevoir son quatrième Grammy consécutif de « Meilleure chanteuse de rhythm & blues » pour *Don't Play That Song*, mais son heure de gloire survient lorsqu'on lui demande de chanter *Bridge Over Troubled Water*. S'exécutant avec brio sous un tonnerre d'applaudissements, elle est vue par plusieurs dizaines de millions de spectateurs qui apprécient d'autant mieux sa prestation que la chanson

de Paul Simon remporte un record de six Grammys ce soir-là. Trois jours plus tard, la version studio d'Aretha, avec son superbe solo de saxophone signé King Curtis, est en place chez tous les disquaires d'Amérique et le 45-tours est couronné disque d'or en quelques semaines.

Jerry Wexler a toujours su tirer profit du succès, et cet épisode vient le confirmer. L'une des plages mises en boîte à Criteria en février lui paraît digne de sortir en single ; il s'agit d'une reprise d'un succès maison vieux de dix ans, *Spanish Harlem*, qui a révélé le nom de Ben E. King au grand public. Derrière les Kingpins, Donny Hathaway et les deux sœurs d'Aretha aux chœurs, Arif Mardin a souhaité ajouter une flûte, des congas et des violoncelles, ainsi qu'une guitare acoustique qui donne à la chanson une couleur hispanique marquée. Comme à son habitude, il a fait appel à des musiciens classiques : « J'avais toujours recours à des membres du [New York] Philharmonic (...) pour avoir remarqué un jour qu'ils avaient joué sur l'album "Charlie Parker and Strings". Je me disais que s'ils étaient assez bons pour Bird, ils seraient assez bons pour moi 17. »

Le résultat est à la hauteur des espérances d'Atlantic qui obtient avec cette version inspirée de *Spanish Harlem* le onzième Numéro Un R&B de la carrière d'Aretha, et son onzième disque d'or. De plus, le 45-tours manque de peu la première place du Hot 100 généraliste, confirmant le retour en grâce de la Reine de la soul. Chez Atlantic, on se demande s'il ne serait pas judicieux de la baptiser Reine de Harlem après un tel succès, d'autant qu'elle a légèrement adapté les paroles de la chanson en y introduisant le mot « black », une façon habile de rappeler que Harlem est la capitale de l'Amérique noire.

Son passage à l'Apollo cette saison-là confirme ce statut de porte-parole de toute une communauté. La direction a fait afficher en grosses lettres de néon sur la façade « Aretha Franklin est de retour », et personne ne s'y trompe. On refuse du monde aux deux shows proposés lors de la soirée d'ouverture où se pressent des personnalités en vue telles que le pasteur Jesse Jackson, héritier autoproclamé de Martin Luther King, ou encore le chef zoulou Gatsha Buthelezi de passage à New York afin de dénoncer l'apartheid en Afrique du Sud. De mémoire de Harlem, jamais on n'a assisté à une telle cohue devant l'Apollo, ce que souligne un article du *New York Times* : « Les milliers de Noirs venus voir et entendre Miss Franklin ne constituaient pas un public ordinaire. Il s'agissait davantage de participer à une cérémonie interactive. On ne vient pas uniquement pour voir et entendre Lady Soul, la Soul Sister Numéro Un, la Reine de la soul et autres surnoms ; on vient avant tout prendre part à la glorification de sa négritude 18. »

Une décennie avant les années Reagan qui verront la bourgeoisie afro-américaine se laisser acheter par *l'establishment* et tourner le dos à

la population des ghettos, l'élite afro-américaine conserve tout son sens de la responsabilité collective et Aretha Franklin ne fait pas exception à la règle. Elle défraie notamment la chronique en quittant brusquement une séance photo organisée par le magazine *Vogue* après avoir constaté qu'aucun des modèles qui l'entourent n'est afro-américain. De même, elle profite de sa notoriété et crée ALF Productions, une firme qui aide à faire connaître des artistes tels que le chanteur Billy Always et le groupe de gospel The Caravans dans lequel brille Albertina Walker, et se produit gratuitement dans des établissements pénitentiaires.

Ce rôle emblématique dont elle est plus que jamais tributaire n'empêche pas Aretha de rester à l'écart du ghetto dans son quotidien, profitant de l'opulence bourgeoise à laquelle l'autorise sa réussite, comme son père avant elle. Jugeant que le duplex qu'ils habitent sur la 53^e Rue n'est pas à la hauteur de leur standing, Aretha et Wolf partent à la recherche d'une nouvelle retraite qu'ils finissent par dénicher dans l'Upper East Side sur la 88^e Rue, à deux pas de la Cinquième Avenue, au cœur de l'un des quartiers les plus huppés de Manhattan. Le mensuel noir *Ebony* ¹⁹ s'attardera longuement à la fin de l'année sur cette maison de trois étages dont Aretha supervise elle-même la décoration. On note plus particulièrement sa passion émergente pour tout ce qui touche à l'Égypte, une mode courante dans les années soixante-dix au sein de l'Amérique noire où l'on célèbre dans la démesure tout ce qui touche aux grandes civilisations du continent africain. Longtemps privés de racines, les Afro-Américains éprouvent le besoin de reconstituer leur passé, parfois au mépris de la rigueur historique ; Aretha ne fait pas exception, en affichant une admiration durable pour la reine Néfertiti.

Le mois de juin 1971 voit Aretha reprendre le chemin de l'Europe où elle est invitée à ouvrir le cinquième festival de Montreux en compagnie de King Curtis et de ses Kingpins, avant de donner un récital gospel improvisé sur le piano de son hôtel, le blues n'ayant pas nécessairement le monopole des petites lueurs de l'aube. Lorsque Aretha retrouve New York au début de l'été, sa version de *Spanish Harlem* est sur le point d'envahir les ondes. Les voix de l'Amérique noire ont rarement été aussi présentes dans le quotidien des États-Unis, qu'il s'agisse des diatribes quasi insurrectionnelles de Sly & the Family Stone, de la pop adolescente des Jackson 5, des ballades inoffensives de Diana Ross, de la soul militante d'Edwin Starr ou du machisme afrocentrique d'Isaac Hayes. Ce dernier est même le parangon de l'émancipation noire à Hollywood où le long-métrage *Shaft*, dont il a signé la bande originale, installe la mode de ces *blaxploitation movies* qui choisissent comme décor la jungle urbaine des ghettos en vue de séduire une Amérique en mal de voyeurisme

canaille.

Sur le plan politique, la *black pride* en marche se manifeste par la rencontre longtemps repoussée du président Nixon avec les rares représentants noirs au Congrès, les raids du FBI contre les activistes de la Republic of New Africa, la création par le révérend Jesse Jackson d'Opération PUSH à la suite de sa rupture avec Ralph Abernathy, successeur de Martin Luther King, l'inauguration à Chicago de la Black Expo, ou encore l'arrivée d'une Afro-Américaine à la tête de la National Organization for Women. Le radicalisme flotte dans l'air du temps et Aretha, pourtant célébrée pour le militantisme sans faille dont elle fait preuve en chantant pour les familles des trente-trois détenus morts à la fin de l'été 1971 dans la prison d'Attica, en fait les frais lorsqu'elle évoque la possibilité d'une tournée en Afrique du Sud. Elle finit par renoncer, face aux récriminations des opposants à l'apartheid, tout en précisant qu'il n'a jamais été question pour elle de se produire devant un public afrikaner, mais au contraire d'apporter son soutien aux populations opprimées de Soweto.

C'est dans ce contexte bien particulier que Jerry Wexler prépare la sortie d'un nouvel album d'Aretha, baptisé « Young, Gifted and Black » en hommage à l'interprète originale de la chanson du même titre, Nina Simone, à qui Aretha voue une grande admiration au point d'avoir passé quelques jours avec elle à la Barbade au début de la décennie.

Les succès récents de Sister Soul ont préparé le terrain pour ce qui va être l'une de ses plus grandes réussites artistiques. Lorsqu'il voit le jour à la fin du mois de janvier 1972, ce recueil contient déjà trois hits : *Border Song* déjà vieux de plus d'un an, ainsi que les deux faces d'un nouveau *million-seller*, publié en avant-première au mois d'octobre précédent, sur lequel se trouvent *Rock Steady* et *Oh Me Oh My (I'm a Fool for You Baby)* qu'Aretha a emprunté à une autre interprète Atlantic, la chanteuse écossaise Lulu.

La série se poursuit jusqu'à la fin du premier semestre avec la commercialisation en 45-tours de deux autres succès d'ampleur, *All the King's Horses* et *Day Dreaming*, nouveau disque d'or. Paradoxalement pour un recueil construit à partir d'enregistrements épars réalisés sur près de six mois entre août 1970 et février 1971, on y découvre une unité comparable à celle de « Spirit in the Dark ». À travers une succession de titres d'origines diverses, cette chanteuse « jeune, douée et noire ²⁰ » y décline toute la palette des sentiments amoureux, qu'il s'agisse du désir (*Day Dreaming*, évocateur de sa relation avec Dennis Edwards des Temptations), de la passion (*I've Been Loving You Too Long*), de l'amour pur (*April Fools*, un hommage avoué à sa relation épanouie avec Wolf), de l'apaisement (*First Snow in Kokomo*, un poème musical d'Aretha écrit au retour d'un séjour en Indiana où vit la mère

de son compagnon), de la mésentente (*All the King's Horses*), ou de la rédemption (*A Brand New Me*).

Par son titre, « Une toute nouvelle moi », cette reprise d'une chanson du champion de la soul chicagoe Jerry Butler illustre bien la métamorphose à laquelle on assiste chez Aretha depuis le début de la décennie. « Cette chanson exprime vraiment ce que je ressentais en l'enregistrant », confirme-t-elle dans un entretien à *Ebony*. « J'ai réussi à me débarrasser de beaucoup d'éléments qui me pesaient (...) et j'y ai gagné une bien meilleure confiance en moi. (...) Tous ceux qui me connaissent savent par quels problèmes je suis passée, mais il suffit de me regarder aujourd'hui pour comprendre que mes ennuis sont derrière moi. Je suis en bonne santé, je me sens forte, ma carrière se porte bien, ma famille me soutient et je ne manque pas d'amis. La raison de tout ça, c'est que je n'ai jamais perdu ma foi en Dieu ²¹. » Alors qu'elle s'apprête à célébrer son trentième anniversaire au printemps 1972, cette femme longtemps étouffée par l'ego conquérant de ses proches accepte enfin de faire émerger sa vraie nature, une révélation qui la pousse à se lancer dans une aventure très personnelle, celle d'une action de grâces en forme de retour aux sources du gospel.

Le public a rarement conscience de se trouver à contretemps du travail de ses vedettes et la visibilité d'un disque, tributaire d'une longue chaîne de commercialisation et de promotion, est nécessairement décalée par rapport à la créativité de l'artiste. Ainsi, le grand projet d'Aretha en ce début d'année 1972 a pris corps avant même la publication du recueil « Young, Gifted and Black ».

L'idée d'un retour dans le giron de l'Église n'est pas nouvelle, Jerry Wexler y pense plus ou moins secrètement depuis qu'il travaille avec sa chanteuse. Il sait aussi que pour un être aussi fragile que l'est Aretha, profondément attachée à la religion par sa croyance comme par les liens du sang, la confusion entre le studio et l'église est un sujet délicat. Non pas tant à cause de son père, qui a toujours su faire la part des choses lorsqu'elle s'est engagée sur la voie de la chanson, mais plutôt en souvenir des brimades dont Sam Cooke, à en croire une rumeur persistante, aurait été victime de la part de la communauté religieuse afro-américaine en décidant de franchir la frontière invisible qui sépare le spirituel du profane.

Le temps, en aidant Aretha à gagner en assurance, joue en faveur d'un tel projet car elle peut désormais envisager de retourner à ses racines religieuses sans être taxée d'opportunisme. Ses albums confirment que si elle a choisi d'élargir son répertoire en prenant la tête de la révolution soul, elle n'a rien perdu de sa flamme depuis l'époque où elle faisait vibrer les fidèles de New Bethel. Comment

parler de retour à l'Église quand elle ne s'en est jamais éloignée ? Aretha continue à prier dans l'église de son père lors de ses séjours à Detroit, sans que personne ne pense à lui adresser autre chose que des compliments.

« Sa fidélité profonde à son héritage n'est jamais aussi patente que ces dimanches soir à Detroit où elle chante pendant l'office », pouvait-on lire en 1968 dans le portrait que lui consacrait *Time*. « Récemment, elle se trouvait là, vêtue d'un manteau rose ourlé de vison, perdue dans ses pensées. Il pleuvait à verse au-dehors, ce qui n'avait pas refroidi l'ardeur d'un millier de fidèles accourus en apprenant qu'Aretha serait là. (...) Aux premiers accords de piano et d'orgue, Aretha s'est avancée (...), elle a fermé les yeux et s'est mise à chanter *Precious Lord, Take My Hand*. Les fidèles ont commencé à se balancer en dodelinant de la tête. (...) Plus tard, à la fois épuisée et exaltée, Lady Soul s'est avancée afin de dire ce que tous savaient déjà : "Mon cœur appartient à tout jamais au gospel [22](#)." »

Chanter Dieu dans le cadre d'un office religieux n'a pourtant pas la même signification que lorsqu'elle tente de le faire en studio. Ses enregistrements de l'été 1970 et de l'hiver 1971 contiennent quelques compositions à la spiritualité évidente, *My Cup Runneth Over* et *Heavenly Father*, mais elles sont restées inédites précisément parce qu'il y manque l'étincelle de vérité qui ferait la différence. Dans son esprit comme dans celui de son producteur, il n'est pas question de célébrer le gospel sans toucher à la grâce. L'entreprise s'annonce ardue, mais Jerry Wexler donne la pleine mesure de son audace dans les contextes les plus hasardeux et il n'hésite pas un instant à se lancer dans une expérience financièrement aventureuse et artistiquement délicate à laquelle il croit contre vents et marées.

De même qu'il n'a pas regardé à la dépense dix mois plus tôt au Fillmore, il donne à Aretha tous les moyens dont elle a besoin. Celle-ci souhaite enregistrer dans les conditions réelles, c'est-à-dire pendant un office, ainsi que l'avaient fait autrefois Joe Von Battle et la firme Chess. Par souci d'indépendance, elle renonce à la tentation de mener son projet à bien dans le cadre familial de New Bethel et décide d'investir la New Temple Missionary Baptist Church de Los Angeles. La raison de ce choix est simple : c'est dans cette grande paroisse que James Cleveland, celui en qui elle voit son âme sœur, dirige le Southern California Community Choir.

En dehors de sa présence et de ses encouragements, le rôle de Jerry Wexler se limite à fournir l'orchestre et il choisit de faire appel aux Kingpins, restés fidèles à Aretha malgré la mort brutale de King Curtis l'été précédent. Assisté d'Arif Mardin, Wexler veille avant toute chose à la qualité des enregistrements ; il a pour unique exigence que l'opération se répète deux soirs de suite afin d'être certain de disposer

de la matière première nécessaire à la réalisation d'un album irréprochable. Malgré toutes les précautions prises au Fillmore, il avait été nécessaire de réenregistrer les cuivres et les chœurs en studio pour des raisons de justesse, une opération inenvisageable cette fois.

Les dates retenues sont celles du jeudi 13 et du vendredi 14 janvier 1972, mais Aretha se trouve à Los Angeles depuis le début de la semaine afin de répéter avec la chorale sous la direction du révérend Cleveland et de son assistant, Alexander Hamilton. Elle a également veillé à lancer elle-même les invitations, et c'est avec une nervosité compréhensible qu'elle accueille le second soir son père, son frère Cecil et sa sœur Carolyn, mais aussi Clara Ward et sa mère Gertrude, ainsi que John Hammond à qui elle entend signifier en cette occasion solennelle qu'il fait partie de sa famille de cœur. Quant au reste du public, il se compose d'un millier de fidèles de la paroisse qui ont accepté de déboursier dix dollars pour s'assurer une place à l'église, auxquels s'ajoutent plusieurs centaines de curieux venus assister à l'événement musical de la nouvelle année, parmi lesquels Mick Jagger, si l'on en croit la rumeur.

James Cleveland, dans sa présentation de l'événement, ne manque pas d'humour lorsqu'il demande à l'assistance de se montrer prête à répéter le mot « Amen » autant de fois qu'il le faudra au cas où les techniciens seraient contraints d'opérer plusieurs prises ; d'un ton plus grave, il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un spectacle, mais d'un moment de prière : « Je vous rappelle que nous nous trouvons dans une église et que nous allons assister à un office religieux. Je vous demanderai d'y participer en faisant appel à l'Esprit-Saint. Pour ceux qui n'en ont pas l'habitude, faites de votre mieux ²³. »

Aretha a beau ne pas se trouver sur une scène, elle s'est appliquée à mettre au point son répertoire avec le plus grand soin, non sans un sens marqué du spectaculaire. On en voit la confirmation dans le choix de *Ainsi parla Zarathoustra* de Richard Strauss pour accompagner son arrivée, un emprunt direct à Elvis Presley qui a usé du même artifice dans ses shows de Las Vegas l'année précédente. Le parallèle avec l'enregistrement du Fillmore est flagrant ; comme elle l'avait fait l'année précédente en amenant progressivement son auditoire à la suivre dans son propre monde créatif, Aretha glisse plusieurs allusions à l'univers de la chanson au milieu d'un choix de grands classiques religieux. Reprenant à son compte *Wholy Holy*, l'une des plages de l'album « What's Going On » qui vient de révéler le génie de Marvin Gaye, *You've Got a Friend* qui a conduit le nom du chanteur pop-folk James Taylor tout en haut de l'affiche avant d'inspirer le duo Roberta Flack/Donny Hathaway, ou bien encore la mélodie de *My Sweet Lord* de George Harrison qu'elle choisit comme intermède instrumental au cours de la cérémonie, Aretha parvient à établir un rapprochement

spirituel entre des univers trop souvent opposés par les œillères des uns et des autres.

Les hymnes retenus par ses soins sont tous des fleurons de l'école gospel, à l'exception de *Amazing Grace* qui appartient depuis plus d'un siècle à l'univers des *spirituals*. Cantique indissociable du patrimoine de l'Église noire, cette œuvre est paradoxalement l'œuvre de John Newton, un capitaine négrier anglais du XVIII^e siècle touché par la grâce divine. Quant à *Mary Don't You Weep* dont les origines remontent également à l'époque des *spirituals*, il est définitivement entré dans le registre du gospel à travers la lecture exubérante qu'en ont donnée les Swan Silvertones en 1959 avant que la chanteuse Inez Andrews ne se l'approprie.

Comme on pouvait s'y attendre de la part d'une femme aussi sensible à la nostalgie de l'enfance que l'est Aretha, un hommage appuyé est rendu à Clara Ward avec *How I Got Over* et *Old Landmark* – l'un de ces *shouts* à la répétitivité hypnotique qui contribuent à provoquer la transe chez les fidèles. James Cleveland est tout aussi présent dans la pensée d'Aretha lorsqu'elle interprète *What a Friend We Have in Jesus*, et peut-être davantage encore à travers *Precious Memories* qui prend une couleur toute personnelle, faisant renaître chez elle bien des souvenirs lorsqu'elle l'entonne en duo avec Cleveland. *Never Grow Old* enfin, une composition du révérend Kyles à qui la très jeune Aretha faisait les yeux doux lors de ses passages à New Bethel, achève de nouer un lien avec le passé, révélant le chemin parcouru depuis le milieu des années cinquante lorsque Aretha réalisait ses tout premiers enregistrements devant les micros de Joe Von Battle.

Jerry Wexler a si bien conscience de participer à l'écriture d'une page d'histoire qu'il a profité des rapports unissant Atlantic et Warner Bros, pour inviter une équipe de cinéma placée sous la direction de Sydney Pollack, encore auréolé par le succès récent de *On achève bien les chevaux*. Sans relâche, les équipes de Pollack traquent les moments forts de la cérémonie, à l'image de cet instant où Gertrude Ward, la mère de Clara, se laisse emporter par l'Esprit-Saint, pousse des cris suraigus en tournant sur elle-même comme une toupie avant de se tétaniser et de s'écrouler dans les bras des infirmières en blanc chargées d'emporter les fidèles en transe vers les ambulances garées devant l'église, ou encore ce geste de C.L. Franklin s'approchant de sa fille afin de lui essuyer le front avec adoration.

Pour des raisons de droits, Aretha ayant toujours exigé une somme astronomique en contrepartie de son autorisation, le documentaire de Pollack n'a jamais pu être achevé et diffusé. En attendant que ces images soient enfin exploitées, on se contentera des photos de l'événement prises à la demande d'Atlantic. L'une d'entre elles,

particulièrement parlante, résume à elle seule le trouble d'Aretha. Assise au piano dans sa robe crème constellée d'étoiles, un pied pailleté posé sur la pédale *forte* de son instrument, elle rayonne littéralement sous les applaudissements du Southern California Community Choir que l'on aperçoit derrière elle, sous un tableau sulpicien d'un Christ blond en extase dans les eaux de la mer de Galilée. « Mon père était présent ce soir-là, ainsi que Clara Ward, explique Aretha. J'étais souvent retournée chanter à l'église lorsque je rentrais chez moi à Detroit, mais je n'avais jamais réalisé un projet d'une telle ampleur. L'atmosphère de l'église est incomparable. Pour moi, retourner chanter à l'église après avoir fait le tour du monde est une expérience indescriptible [24](#). »

« Aretha était si émue qu'elle a même dû s'asseoir à un moment [25](#) », se souvient Arif Mardin. Les sentiments de la jeune femme trouvent un écho dans la courte intervention du révérend Franklin lorsqu'il monte en chaire et décrit sa fierté de père. L'enregistrement de ce témoignage est émouvant ; il montre également à quel point C.L. Franklin continue à parler d'Aretha comme s'il s'agissait d'une petite fille, et l'on imagine sans mal la jeune femme accueillant, les yeux pudiquement baissés, les compliments proférés d'une voix claire par ce père adoré : « Ce soir, je me serais cru dans le salon familial lorsqu'elle avait six ou sept ans. (...) Je vous ai vus pleurer, je vous ai vus réagir, mais, croyez-moi, j'ai cru moi-même que mon cœur allait éclater sous le poids de l'émotion. Pas seulement parce que Aretha est ma fille (...), mais aussi parce qu'elle est une chanteuse dans l'âme, et je suis fier de le dire. » Emporté par son élan, le Révérend s'éclaircit la voix et retrouve sa verve d'orateur, se souvenant que l'humour et la gouaille ont leur place aux côtés de la parabole pour obtenir l'adhésion des fidèles : « Un jour où je passais chez le teinturier pour y récupérer des vêtements, la femme qui tenait le magasin m'a dit avoir vu Aretha la veille à la télévision. Lorsque je lui ai demandé si ça lui avait plu, elle m'a répondu : "Ouais, pas mal, mais je serai contente le jour où elle reviendra dans le giron de l'église." Alors je lui ai dit : "Écoute, chérie, je vais te dire. Si tu veux vraiment savoir la vérité, Aretha n'a jamais quitté l'église [26](#) !" » Le révérend Franklin, l'une des plus hautes autorités morales de l'Amérique noire, s'applique ainsi à couper l'herbe sous les pieds des détracteurs éventuels d'Aretha.

Au soir du 14 janvier 1972, Jerry Wexler et Aretha savent qu'ils ont remporté leur pari artistique. Ils sont pourtant loin de se douter qu'au lendemain de sa sortie le 1^{er} juin suivant, le double album sur lequel sont résumés ces moments d'une rare intensité va devenir un best-seller. Contre toute attente, les animateurs des radios noires, véritables leaders d'opinion en matière de musique populaire, se prennent au jeu et programment plusieurs plages de l'enregistrement, incitant ainsi

Atlantic à sortir *Wholy Holy* en 45-tours pendant l'été. L'opération fait boule de neige et « Amazing Grace » se retrouve propulsé dans le groupe de tête des meilleures ventes cette saison-là, aux côtés des productions d'Elton John et des Rolling Stones. À terme, il permettra à Sister Soul d'emporter le Grammy de « Meilleure chanteuse de gospel » de l'année, et deviendra le disque le plus vendu de toute sa carrière, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes.

Illuminé par des portraits signés Wolf Cunningham d'une Aretha particulièrement majestueuse dans sa robe africaine, « Amazing Grace » porte également la signature de John Hammond. Sans échapper tout à fait au lyrisme habituel des rédacteurs dont on peut lire couramment la prose au dos des 33-tours, Hammond fait preuve d'une clairvoyance prémonitoire en écrivant : « Je n'ai guère de doute que cet album entrera dans l'histoire comme le moment le plus glorieux du parcours d'Aretha, mais aussi comme une chance unique pour le monde du gospel noir de trouver enfin un succès de masse 27. »

La formule n'est pas galvaudée. Davantage encore que *Oh Happy Day* des Edwin Hawkins Singers qui avait permis au gospel de rencontrer un public bien au-delà des frontières de l'Amérique noire en 1969, « Amazing Grace » assure la renommée internationale d'un style considéré jusque-là comme purement « ethnique ». Il faudra attendre deux décennies et l'arrivée d'artistes tels que les Winans pour que la musique religieuse afro-américaine touche à nouveau un auditoire aussi étendu.

Avec ce triomphe, l'intensité expressive des années Aretha se manifeste dans toute sa lumière, à un moment de l'histoire où l'Amérique noire connaît l'un de ses points culminants. Ce constat n'échappe pas au chroniqueur musical de la revue afro-américaine *Urban Network* dans laquelle on peut lire : « S'il est courant de s'incliner devant le génie musical d'Aretha Franklin en 1972, son talent et sa magie prennent une signification particulière aux yeux des Noirs dans la mesure où ses deux albums de cette année-là, "Young, Gifted and Black" et "Amazing Grace", viennent cristalliser la force et la beauté de la femme noire 28. »

1. Présenté comme un vocable d'origine yoruba, le *dashiki* est une invention du créateur de mode J. Benning qui lançait en 1967 la mode de ces tuniques colorées d'inspiration africaine.

2. Olson James T., *Aretha Franklin*, op. cit., p. 31.

3. « Aretha says she'll go Angela's bond if permitted », *Jet*, 3 décembre 1970, p. 54.

4. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, op. cit., p. 70.

5. Stanley Booth, *Rhythm Oil*, Londres, Jonathan Cape, 1991, p. 124.

6. Jim Dickinson cité dans Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, op. cit.,

p. 247.

7. Stanley Booth, *Rhythm Oil*, *op. cit.*, p. 124.

8. Mark Bego, *Aretha Franklin – The Queen of Soul*, *op. cit.*, p. 133.

9. Stuart Grundy et John Tobler, *The Record Producers*, *op. cit.*, p. 32.

10. Michael Lydon et Ellen Mandel, *Boogie Lightning*, New York, Da Capo, 1980, p. 164.

11. Jerry Wexler avec David Ritz, *Rhythm and the Blues – A Life in American Music*, *op. cit.*, p. 245.

12. Michael Lydon et Ellen Mandel, *Boogie Lightning*, *op. cit.*, p. 166.

13. *Ibid.*, p. 161.

14. À six mois de sa disparition, la formation de King Curtis était composée d'une pléiade de vétérans de la scène et des studios comprenant Bernard Purdie à la batterie, Pancho Morales aux percussions, Jerry Jemmott à la basse, Cornell Dupree à la guitare et Truman Thomas au piano. Quant aux Memphis Horns dans leur version la plus glorieuse, ils comprenaient Wayne Jackson et Roger Hopps aux trompettes, « Uncle » Jack Haie au trombone, Andrew Love, Jimmy Mitchell et Lou Collins aux saxophones.

15. Ray Charles cité dans Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, *op. cit.*, p. 259.

16. Conversation avec l'auteur, Memphis, Tennessee, 24 avril 2013.

17. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, *op. cit.*, p. 89.

18. Ted Fox, *Showtime at the Apollo*, *op. cit.*, p. 268.

19. Charles L. Sanders, « Aretha : A Close-up Look at Sister Superstar », *op. cit.*, p. 124.

20. *To Be Young, Gifted and Black*, une composition de Nina Simone publiée en 1970 sur l'album « Black Gold », doit son titre à une œuvre de la dramaturge afro-américaine Lorraine Hansberry, publiée en 1969, quatre ans après sa mort.

21. Charles L. Sanders, « Aretha : A Close-up Look at Sister Superstar », *op. cit.*, p. 124.

22. « Lady Soul : Singing It Like It Is », *op. cit.*, p. 66.

23. *Opening Remarks*, page 2 du CD I, « Amazing Grace – The Complete Recordings », Rhino 75627.

24. Aretha Franklin citée dans Ahmet Ertegun, *What'd I Say – The Atlantic Story*, *op. cit.*, p. 269.

25. Interviewé dans le documentaire *Aretha Franklin : The Queen of Soul*, BBC, 1988.

26. *Remarks by Reverend C.L. Franklin*, page 11 du CD II, « Amazing Grace – The Complete Recordings », *op. cit.*

27. John Hammond, notes de pochette de l'album « Amazing Grace », Atlantic 906.

28. David Nathan, notes de pochette de la réédition de l'album « Young, Gifted and Black », Rhino 71527.

Chapitre VI

La Diva (1973-1979)

Depuis qu'il a pris en main la destinée d'Aretha Franklin en 1967, Jerry Wexler a répété à l'envi que la clé du succès consistait à installer son artiste dans un décor musical digne de celui de son enfance et de la laisser chanter. Cinq ans plus tard, c'est précisément cette recette qui a conduit au couronnement artistique de la carrière d'Aretha. Mais l'esprit humain est ainsi fait que l'intérêt a tendance à s'émousser une fois le but atteint, une réaction qui explique en partie la démobilisation progressive de Wexler au lendemain de cette réussite. Convaincu d'avoir effleuré la perfection avec « *Amazing Grace* », il passe le relais sans même attendre la sortie de ce double album.

Ce désengagement n'est pas uniquement motivé par des considérations narcissiques. Wexler a surveillé de bout en bout la croissance artistique de sa chanteuse, de l'adolescence à la maturité créative. Mais le propre des enfants est de s'émanciper de la tutelle des parents lorsqu'ils entrent dans l'âge adulte. Après s'être éloignée de son père, dégagée de la tutelle de John Hammond et libérée de l'emprise de Ted White, elle juge qu'il est temps de se détacher de Wexler. Elle s'étonne depuis quelque temps déjà, à chaque nouvelle parution d'album, que le mérite de la production lui soit systématiquement dénié pour être partagé entre Wexler, Tom Dowd et Arif Mardin ; elle considère pourtant, à juste titre, que son implication personnelle dépasse de beaucoup les compétences habituelles de l'interprète et touche au registre de la direction artistique.

Wexler n'a jamais prétendu le contraire, affirmant volontiers se contenter d'offrir à Aretha « une suggestion de temps à autre ¹ ». À l'inverse, la chanteuse mobilise toute son énergie autour de ses projets, de l'enregistrement au mixage, préparant minutieusement son travail en prenant des notes, à l'image de celles-ci, retranscrites par la journaliste Gerri Hirshey : « Pour [*Spirit in the Dark*], elle propose :

“Monter la basse par moments (...), mettre des tambourins sur les passages rapides et supprimer ou baisser les guitares aux mêmes endroits.” Sur *Oh No Not My Baby*, Miss Ree voudrait “monter un peu le niveau des chœurs et des violons d’Arif ; l’idéal serait de les amener depuis le *fa* grave jusqu’au *fa* aigu”. (...) En haut de la page, elle a ajouté une note humoristique à l’intention de Jerry Wexler : “Si jamais le disque fait un flop suite à mes suggestions, je dirai que c’est de votre faute. Ha ha ha.” (...) Quant à Jerry, il dit de leur collaboration : “Les séances se déroulaient comme sur des roulettes. (...) On se contentait d’apporter des changements mineurs, toujours avec son accord. (...) Il est clair que si ces enregistrements sont si réussis, c’est qu’elle préparait tout en amont chez elle 2.” »

Ce degré d’implication est bien la preuve que la reconnaissance de ses capacités n’est pas le simple caprice d’une diva soucieuse de voir son nom s’afficher partout en lettres d’or. En outre, ceux qui connaissent le métier du disque savent que les prérogatives du producteur ne se limitent pas à ses choix artistiques. À la clé, c’est également d’argent qu’il s’agit puisqu’il est directement intéressé aux ventes des enregistrements qu’il réalise, un privilège tout à fait tangible lorsque les artistes concernés vendent des albums et des 45-tours par centaines de milliers, comme c’est le cas de Sister Soul.

Entrée très jeune dans un milieu qui a toujours soigneusement entretenu un manque de transparence propice à l’enrichissement de son oligarchie, éprise de musique plus que d’argent, Aretha n’a jamais fait mystère de sa méconnaissance des arcanes de l’industrie du disque. Ted White s’est astreint à l’entretenir dans cette obscurité, mais ce n’est pas le cas de son nouveau compagnon qui s’insurge contre les conditions dans lesquelles elle est rémunérée. Wolf voit en Aretha davantage qu’une simple voix, et il la pousse à mettre les choses au point avec sa maison de disques. Par timidité et manque de combativité, elle hésite pourtant, jusqu’au jour où sa patience est à bout.

Une première étape consiste à négocier un nouveau contrat, au moment où le précédent arrive à son terme. Le succès commercial s’est chargé de placer Aretha en position de force, de façon très concrète, puisque le responsable de la firme Columbia, Clive Davis, lui fait des appels du pied depuis quelque temps. Le jour où elle exige un chèque de six millions de dollars pour rester chez Atlantic, Jerry Wexler et Ahmet Ertegun se voient contraints de céder, mais les exigences de leur chanteuse phare se s’arrêtent pas là : Aretha veut également prendre le pouvoir en studio.

L’arrivée des Spinners dans l’écurie soul de sa maison de disques n’est pas étrangère à cette revendication. Aretha connaît bien plusieurs des membres de cet ensemble vocal de Detroit qui végète

depuis longtemps dans les coulisses de l'empire Motown. À peine les Spinners sont-ils recrutés par Atlantic en 1971 sur les recommandations d'Aretha qu'ils accumulent les best-sellers. On a l'habitude, dans le métier, de verser un bonus aux dénicheurs de talent, mais personne ne propose rien d'autre à Aretha que de vagues remerciements. Ce mépris la heurte profondément, et Wolf n'hésite pas à se rendre lui-même chez Atlantic afin de clarifier la situation.

L'incident des Spinners n'est sans doute qu'un prétexte, Aretha souhaitant avant tout que l'on reconnaisse dorénavant sa contribution de productrice. Dès la publication de « Amazing Grace », on découvre son nom sur la pochette à côté de ceux de Wexler et de Mardin, ce qu'elle considère comme une première victoire. L'exploit serait plus probant encore si on l'autorisait à collaborer avec un nouveau directeur artistique le temps d'un album. Jerry Wexler, occupé à gérer son divorce et les problèmes de drogue de sa fille entre deux séances d'enregistrement, est presque soulagé de passer la main provisoirement, conscient qu'il est temps pour lui de prendre du recul après onze albums réalisés en commun. Les conditions sont alors réunies pour un changement d'importance dans la carrière de Lady Soul.

Avant même de porter son choix sur un producteur spécifique, Aretha doit déterminer la couleur musicale de son prochain projet. Il n'échappe à personne en 1972 que le paysage de la soul a considérablement évolué depuis le milieu de la décennie précédente. Championne de l'école fondatrice du genre, Aretha n'est plus tout à fait en phase avec le psychédéisme de Sly & the Family Stone, la ballade urbaine sophistiquée de Harold Mevin & the Blue Notes, le funk provocateur des Ohio Players, les manifestes poético-politiques de Marvin Gaye ou encore les fresques colorées de Curtis Mayfield. Elle se reconnaît beaucoup mieux, en revanche, dans la soul métissée de jazz qui semble si bien réussir à sa compagne d'écurie Roberta Flack, à ceci près qu'elle ne l'avouera jamais. La reine de la soul est une tigresse aux griffes acérées qui veille jalousement sur son territoire et supporte mal l'arrivée dans l'arène musicale de cette artiste douée qui fraye dans les mêmes eaux Atlantic qu'elle. Plutôt que de s'adresser à Joel Dorn, le brillant directeur artistique de Roberta qui vient de rafler le Grammy du Meilleur enregistrement de l'année pour sa production de *The First Time Ever I Saw Your Face*, elle frappe à la porte de Quincy Jones, un héritier de la tradition jazz dont les productions sont évocatrices de cette variété orchestrée qui véhicule les nostalgies d'enfance d'Aretha.

Leur admiration commune pour Dinah Washington rapproche plus encore ces deux figures majeures de la musique populaire afro-

américaine. Quincy a été l'amant de la Queen, il a surtout été son arrangeur de prédilection, et c'est par elle qu'il a entendu pour la première fois le nom d'Aretha Franklin, ainsi que s'en souvient son frère Lloyd Jones : « J'étais présent ce jour-là. Elle a dit à Quincy : "Le révérend C.L. Franklin de Detroit a une fille de douze ans prénommée Aretha. Garde un œil sur elle, un jour, ce sera une star 3." »

L'image de Quincy reste attachée aujourd'hui au succès inégalé de son travail pour Michael Jackson au tournant des années quatre-vingt. Dix ans avant de devenir le producteur phare de la fin du XX^e siècle, annobli par les cinquante millions d'exemplaires vendus de l'album « Thriller », cet ancien trompettiste longtemps membre de l'orchestre de Lionel Hampton travaille principalement pour Hollywood. Au milieu des années cinquante, il s'est exilé à Paris afin d'y suivre les cours de composition de Nadia Boulanger, mais aussi avec l'ambition de s'essayer à l'orchestration des cordes – entre autres sur des enregistrements d'Henri Salvador – avec la bénédiction de Nicole et Eddie Barclay. À l'époque, l'apartheid qui règne dans les grands studios aux États-Unis empêche les musiciens noirs américains d'écrire des arrangements pour violons, une habitude qui tend à s'estomper au cours de la décennie suivante. Quincy en profite pour rentrer dans son pays où il se forge une belle réputation en signant des arrangements brillants pour Frank Sinatra, Tony Bennett, Count Basie et Peggy Lee. Il ouvre surtout de nouvelles perspectives aux membres de sa communauté en devenant le premier compositeur noir à investir l'univers du film et de la télévision ; parmi beaucoup d'autres, il signe les bandes originales de *Dans la chaleur de la nuit* et du *Prêleur sur gages*, ou encore le thème de la série *L'Homme de fer*.

Sans renoncer à composer pour l'écran, Quincy s'applique à tisser des liens entre jazz et soul dès la fin des années soixante, publiant sous son nom une série d'albums instrumentaux auxquels il manque encore le parfum de l'originalité. Au moment où s'ébauche sa collaboration avec Aretha, il commence tout juste à percevoir le rôle que peut jouer la voix dans l'épanouissement de ses ambitions, ce qui donne une valeur particulière à leur association.

Deux difficultés vont marquer la réalisation de leur album commun : la lenteur de sa mise en œuvre et son manque de cohérence. Aretha s'est initialement adressée à Quincy par respect pour son travail passé avec Sarah Vaughan, Duke Ellington et Dinah Washington. De son côté, Jones sait que l'ère n'est plus aux disques de jazz tels qu'on pouvait les concevoir dix ans plus tôt. Porté par la vague rock, le *concept album* a largement envahi la musique noire depuis qu'Isaac Hayes a vendu plus d'un million d'exemplaires de « Hot Buttered Soul » en 1969 ; les quatre plages abondamment

habillées de violons de ce 33-tours ont lancé la mode des concertos soul à un moment charnière de l'histoire des médias où l'arrivée de la radio FM, par sa qualité technique, autorise la diffusion d'enregistrements nettement plus élaborés que les 45-tours traditionnels. Et tandis que Quincy Jones entend mettre au service de ses expérimentations la voix de la plus grande diva afro-américaine de son temps, Aretha a une vision plus conservatrice des choses. Cette différence de vue va affecter un projet entamé sous le signe du jazz qui s'achève dans une logique nettement plus contemporaine.

Ce glissement se matérialise au fur et à mesure de mois de tâtonnements. Quincy est un compositeur minutieux qui prend le temps de peaufiner sa pensée musicale ; en cela, c'est précisément l'inverse de Jerry Wexler qui n'a jamais envisagé son travail autrement que dans l'urgence.

Au matin du 28 avril 1972, trois mois après les deux soirées mémorables de la New Temple Missionary Baptist Church, Aretha est de retour à Los Angeles où elle retrouve Quincy Jones au Record Plant. Comme à son habitude, elle travaille vite, avec une grande sûreté de jugement, et enregistre ce jour-là pas moins de douze titres empruntés à des registres extrêmement divers : une lecture du poème musical *Suzanne* de Leonard Cohen ; *Somewhere*, un extrait du livret de *West Side Story* signé Leonard Bernstein qui reste l'un des compositeurs préférés de Quincy ; une réinterprétation de *I'm in the Mood for Love* du saxophoniste James Moody, créé en 1952 par l'une des chanteuses préférées d'Aretha, Blossom Dearie ; un curieux pamphlet anti-drogue intitulé *Mister Spain* ; quelques compositions d'Aretha dont le très ésotérique *Hey Now Hey (The Other Side of the Sky)* qui donnera son nom à l'album ; *Angel*, enfin, une composition magnifique de Carolyn Franklin dans laquelle celle-ci dévoile l'ampleur de ses tourments intérieurs.

Tout juste une semaine plus tard, Aretha enregistre cinq nouveaux titres dont un seul verra le jour sur l'album. Il s'agit d'un blues profond comme elle les affectionne, *Just Right Tonight*, adaptation d'un vieil enregistrement d'Erskine Hawkins, auquel le piano crépusculaire de Billy Preston confère une atmosphère particulièrement dramatique.

Cette abondante moisson ne suffisant visiblement pas à leurs ambitions, Quincy et Aretha se retrouvent à Los Angeles au mois de septembre afin de recentrer leur travail en direction de la soul. Outre le très psychédélique *Master of Eyes* et *That's the Way I Feel about Cha* emprunté à Bobby Womack, la Reine de la soul rend un hommage appuyé à sa collègue Esther Phillips avec *Sister from Texas*.

Légèrement plus âgée qu'Aretha, cette autre inconditionnelle de Dinah Washington s'est imposée très jeune dans l'univers du rhythm & blues. Adultée à treize ans, rattrapée par l'inconstance d'un

métier construit sur l'éphémère, Phillips suit la trajectoire pitoyable de ces junkies de la scène qui se piquent pour prolonger artificiellement leur gloire longtemps après qu'elle a disparu. L'affection sincère que porte Aretha à Esther Phillips, sans doute amplifiée par la similitude de leur parcours, s'exprimera de façon spectaculaire lors de la remise des Grammy Awards au printemps 1973 ; Aretha, couronnée « Meilleure chanteuse de rhythm & blues » pour la sixième fois consécutive grâce à *Young, Gifted and Black*, offrira symboliquement son prix à Esther Phillips, nommée cette saison-là pour sa chanson *From a Whisper to a Scream*.

Dans l'intervalle, Quincy Jones passe de longues semaines en studio à tenter de donner une unité à ce déluge d'enregistrements pendant que Jerry Wexler se ronge les sangs. L'écoute de ces bandes qui hésitent constamment entre le jazz et une soul commerciale rend Wexler perplexe, et il tâte le terrain dès le mois de janvier 1973 avec *Master of Eyes*. Le résultat n'est qu'à moitié convaincant : la réputation d'Aretha lui permet de rejoindre une fois encore le Top 10 noir, mais les chiffres de vente annoncent clairement un demi-échec.

Ce titre n'est d'ailleurs pas retenu lors de la publication de « Hey Now Hey (The Other Side of the Sky) » au mois de juin, et pour la première fois depuis l'époque Columbia, un 33-tours d'Aretha végète dans les limbes des classements. Le succès d'*Angel*, abondamment programmé sur les radios noires, n'aura pas suffi à distinguer un recueil qui fait l'unanimité chez tous les chroniqueurs pour la laideur de sa pochette, un curieux portrait de Sister Soul dessinée la tête en bas. Avec la complicité d'un ami illustrateur et de Wolf Cunningham qui a des penchants ésotériques marqués, Aretha a également sacrifié à l'égyptomanie ambiante en se faisant représenter au verso sous les traits d'une princesse nubienne aux seins nus ; de ses doigts sort un nuage sur lequel plane un *black brother* enchaîné à quelque paradis artificiel. Mais l'illustration qui heurte le plus les consciences à la sortie du disque représente un toréador agitant sa muleta devant une seringue hypodermique, une référence équivoque à la chanson *Mister Spain*.

Le plus critique est peut-être Jerry Wexler qui joue les pères outragés et ne fait rien pour favoriser la commercialisation de l'album, au grand dam de Quincy Jones qui y voit une forme de jalousie mal placée. Wexler a d'ailleurs repris en main la carrière d'Aretha qu'il fait revenir en studio au printemps 1973, avant même la sortie de « Hey Now Hey ». Il s'agit pour lui de reprendre les rênes au plus vite, mais les choses traînent en longueur car le planning d'Aretha est particulièrement chargé cette saison-là, sur scène comme à la télévision. Au bord de la rupture, elle effectue un séjour de trois jours au Mount Sinai Hospital de New York, dont l'hebdomadaire populaire

afro-américain *Jet* se fait l'écho en s'efforçant de tordre le cou à l'idée que la chanteuse puisse souffrir de dépression chronique 4.

Signe de son admiration pour cette artiste d'exception dont il dira plus tard qu'elle reste, avec Michael Jackson, celle qui l'a le plus impressionné, Quincy Jones invite Aretha début janvier dans le cadre de l'hommage à Duke Ellington qu'il produit à la requête de la chaîne CBS. C'est une première pour Jones qui réunit les plus grandes vedettes du moment en jouant de ses relations dans la profession. L'un des moments clés de *Duke, We Love You Madly* est un pot-pourri de thèmes d'Ellington interprétés successivement par quatre chanteuses dont fait partie Aretha. Au soir de l'enregistrement, elle dissimule sa timidité derrière le masque de la diva et multiplie les fantaisies, refusant de s'habiller en noir comme ses trois consœurs. Vexées, Sarah Vaughan, Peggy Lee et Roberta Flack s'évertuent à lui ravir la vedette, mais Aretha place la barre très haut et ce medley ellingtonien devient le clou de l'émission.

Portée par ce succès qui renforce sa réputation de star capricieuse dans le métier, elle multiplie les talk-shows au cours des mois suivants afin d'assurer la promotion des concerts qu'elle donne à guichets fermés à travers l'Amérique.

L'année 1973 porte son lot de moments douloureux. Tout juste un an après l'enregistrement de « *Amazing Grace* » auquel elle avait assisté, Clara Ward s'éteint le 16 janvier, et Aretha se rend à Philadelphie le temps d'un dernier hommage à sa plus grande inspiratrice. Clara n'avait que quarante-huit ans, mais elle s'est usé la santé à force de compromissions, poussée par sa mère Gertrude à quitter le circuit des églises noires afin de donner une lecture pailletée du gospel à Las Vegas et Disneyland. Troublée d'avoir sacrifié son art sur l'autel du dollar, Clara n'avait pas voulu disparaître sans enregistrer une ultime collection d'hymnes à l'invitation du label Nashboro.

En dépit de son avarice légendaire, Gertrude Ward n'a pas regardé à la dépense pour rendre à sa fille un hommage étincelant, allant jusqu'à organiser non pas une, mais deux cérémonies de funérailles. Alors que celle de Los Angeles va durer deux jours, le « *Service of Triumph* » organisé le dimanche 22 à Philadelphie est particulièrement émouvant. Pendant que les plus grandes personnalités de l'univers religieux afro-américain se bousculent dans un Metropolitan Opera House transformé en église, Gertrude Ward hurle, pleure, se débat, s'évanouit dans une atmosphère survoltée qui voit C.L. Franklin prononcer un sermon bouleversant avant qu'Aretha n'interprète l'hymne préféré de Clara, déjà enregistré pour Joe Von Battle au moment de l'adolescence, *The Day Is Past and Gone*.

Un dicton américain dit que lorsqu'il se met à pleuvoir, il tombe des cordes 5 – une image qui traduit bien la croyance populaire selon laquelle un malheur n'arrive jamais seul. La disparition de Clara Ward vient ainsi conclure une longue suite de décès qui ont endeuillé le quotidien d'Aretha depuis quelques années. Après avoir pleuré Sam Cooke, assassiné à la veille de Noël 1964, enterré Otis Redding, emporté dans un accident d'avion trois ans plus tard, et chanté sa détresse lors des funérailles de Martin Luther King Jr., elle a été profondément marquée au cours de l'été 1971 par le destin tragique de King Curtis, ce frère d'armes devenu son directeur musical depuis le renvoi de Donald Townes.

En pleine chaleur du mois d'août, le jour même où l'album de sa prestation à San Francisco en première partie d'Aretha entrait dans les charts noirs de *Billboard*, Curtis a été victime de la violence banale de la rue, poignardé par un déséquilibré 6 ; trois jours plus tard, Aretha lui dit adieu de façon allégorique en interprétant *Never Grow Old* à l'accompagnement des Kingpins et des Memphis Horns, en présence de Dizzy Gillespie, Stevie Wonder, Brook Benton et Jesse Jackson. Dans la foulée, elle engage Norman Dugger, le valet de Curtis, afin d'en faire son road manager, mais aussi l'un de ses amis les plus proches.

En ce début de décennie, cette alliance quasi systématique entre le gospel et la mort ressemble fort à une fatalité. Quelques jours à peine après la glorieuse aventure de « Amazing Grace », Aretha se trouvait brusquement ramenée aux dures réalités quotidiennes en prenant le chemin de Chicago afin d'y assister aux obsèques de Mahalia Jackson. La grande dame du gospel est décédée le 27 janvier 1972 à l'âge de soixante ans. Au terme d'une existence compliquée, l'univers religieux n'étant pas exempt de mesquineries humaines, celle qui profitait autrefois de ses passages à New Bethel pour préparer des petits plats aux enfants du révérend Franklin meurt dans la discorde à Chicago. Un an avant sa propre disparition, Clara Ward est venue interpréter *Beams of Heaven*, ajoutant à la dramaturgie du moment en arrachant son étoile de vision avant de la jeter sur le cercueil de Mahalia. C'est pourtant Aretha qui a eu le lourd privilège de clore la cérémonie, le 1^{er} février, et elle se lance dans une version vibrante de *Precious Lord* devant les caméras de télévision, mais aussi sous le regard sévère de la vieille doyenne du gospel Sallie Martin qui marmonne entre ses dents : « Quel scandale ! Faire appel à une artiste de night-club pour l'enterrement d'une chanteuse de gospel 7 ! »

La saveur douce-amère de la fin des « années Aretha » envahit même la vie privée de la chanteuse. Dans un long entretien accordé au magazine *Essence* en 1973, elle se défend de connaître davantage de problèmes que le commun des mortels, mais on peut tout de même s'étonner de l'entendre évoquer l'usure du quotidien au sein du

couple, alors que sa romance avec Wolf n'a que quatre ans : « Les gens disent souvent que je suis quelqu'un de triste. C'est ridicule. J'ai traversé des mauvaises passes, mais qui peut prétendre n'avoir jamais eu d'ennuis, de chagrins, de souffrances ? Il y a des couples qui ne marchent pas, c'est assez banal, et d'autres qui commencent à ne plus marcher 8. »

De son propre aveu, Aretha n'a jamais partagé sa vie avec un compagnon aussi respectueux de sa personne que l'est Wolf Cunningham. Sa présence rassurante à ses côtés en studio comme en tournée, de même que leur travail commun autour de la pochette de « Hey Now Hey », montrent une complicité réelle. Toujours soucieux de mettre en valeur Aretha, Wolf a même réussi à la convaincre de maigrir. Entre 1973 et 1975, Aretha révèle une sveltesse qui n'a jamais été la sienne ; à force de régimes, d'exercices et de cours de danse pris à l'Academy of Ballet, cette femme d'un mètre soixante-cinq qui s'est longtemps tenue voûtée dans l'espoir de mieux se fondre dans le paysage accepte enfin de se redresser et de soigner sa silhouette, ce dont elle se vante dans les colonnes du magazine *Ebony* 9. Rompant avec l'habitude de nourrir ses carences affectives en dévorant à tout bout de champ, elle perd vingt kilos et une partie de ses complexes. « C'est vrai que je manquais de confiance en moi, avoue-t-elle. J'aurais voulu avoir un look plus glamour, et du coup je me sentais mal dans ma peau. Comme j'ai toujours voulu être plus petite, j'avais tendance à rentrer les épaules en marchant. Je me tenais mal et j'ai dû faire de gros efforts pour me corriger, mais j'y suis arrivée et je me trouve très bien comme je suis aujourd'hui 10. »

En dépit de ces signes positifs, son couple n'est pas épargné par une série de crises. La principale pierre d'achoppement entre Aretha et Wolf tient au rôle joué par Cecil Franklin auprès de sa sœur. Depuis le départ de Ted White, Cecil lui a succédé en qualité de manager, un choix dont Wolf conteste à plusieurs reprises la légitimité. La moindre critique vis-à-vis du clan Franklin étant taboue, Wolf s'attire les foudres d'Aretha qui connaît pourtant les défauts de Cecil, dont le dévouement est grand mais l'esprit d'initiative limité.

Les relations avec Atlantic constituent un autre sujet sensible alors que se dessinent les premiers signes d'un ralentissement de carrière. Au moment où son contrat arrive à échéance, Aretha est courtisée par plusieurs firmes concurrentes. En particulier, les dirigeants de Columbia ne seraient pas fâchés de rendre la monnaie de sa pièce à Atlantic et proposent un pont d'or à Sister Soul. L'affection sincère d'Aretha pour Jerry Wexler lui interdit de céder à l'appel des sirènes, d'autant que son producteur réussit à relancer brièvement sa carrière à la fin de l'année 1973.

La dernière chanson enregistrée par Aretha en préparation de son

treizième album est une composition de Stevie Wonder, offerte à la Reine de la soul quelques mois plus tôt. Au début du mois d'août, alors que son album « Innervisions » est en passe de devenir un best-seller, Wonder est victime d'un grave accident de la route ; c'est en pensant à lui qu'Aretha s'assoit au piano le 7 septembre et retrouve toute sa puissance émotionnelle afin d'enregistrer *Until You Come Back to Me (That's What I'm Gonna Do)*, en attendant qu'Arif Mardin donne à la production finale la touche d'élégance indispensable, symbolisée par le solo de flûte de Joe Farrell. Six semaines plus tard, *Until You Come Back to Me* sort en 45-tours et offre à Aretha son quatorzième single d'or au début de l'année 1974. Elle ne le sait pas encore, mais il lui faudra attendre près d'un quart de siècle pour obtenir le suivant.

Ce succès semble pourtant indiquer que l'équipe gagnante à laquelle la chanteuse doit sa réputation est de retour, et c'est une Aretha plus mince et charmeuse que jamais qui figure en manteau de fourrure noir sur la pochette de « Let Me in Your Life » lorsque paraît l'album à la fin de février 1974. Son autonomie grandissant, Aretha partage les crédits de production avec Jerry Wexler, Arif Mardin et Tom Dowd. D'un commun accord, l'artiste et ses associés ont innové en optant pour une technique d'enregistrement différente. « C'est la première fois que nous préparons les orchestrations avant d'enregistrer », confirme Jerry Wexler à la presse. « Jusqu'à présent, nous improvisions au fur et à mesure avec la section rythmique, mais j'ai pensé qu'il était temps de passer à autre chose. (...) La présence de tous les musiciens lui permet de réagir avec davantage de punch. Quand j'en ai parlé à Aretha, elle m'a dit qu'elle y pensait justement [11](#). »

Cette technique se révèle efficace lorsque le deuxième 45-tours extrait du disque – une reprise d'un succès de Wilson Pickett intitulé *I'm in Love* sur laquelle brille le bassiste Stanley Clarke – s'installe deux semaines de suite en tête des charts noirs au printemps. Un troisième single, une relecture du duo de Marvin Gaye et Tammi Terrell *Ain't Nothing Like the Real Thing*, confirme pendant l'été la bonne santé de la carrière d'Aretha dont l'album se hisse dans le Top 15 des meilleures ventes du moment.

Cette embellie, espérée après l'échec commercial de son aventure avec Quincy Jones, ressemble pourtant à un chant du cygne. Au cours des cinq années qui la séparent de la fin de la décennie, Aretha va progressivement voir le succès lui échapper. Même lors de la période de turbulence personnelle qui a accompagné son divorce en 1969, son nom n'a jamais quitté les hauteurs des hit-parades généralistes américains plus de quelques mois d'affilée. La crise qui se profile au milieu des années soixante-dix est d'une tout autre ampleur, non

seulement parce qu'elle s'installe, mais surtout parce qu'un fossé d'incompréhension se creuse pour la première fois entre Aretha et le grand public, à l'instar de celui qui oppose la communauté noire au reste de l'Amérique.

On a souvent écrit que la médiocrité de sa production discographique de l'époque était seule responsable de l'éloignement de son auditoire. Davantage qu'une débâcle artistique, il faut voir dans cette période une désaffection générale de la soul en dehors des ghettos où le style roi des quinze années précédentes conserve encore une certaine légitimité.

Le propre de la chanson populaire est de refléter son époque. L'enregistrement de *Respect* à un moment où ce mot traduisait les aspirations d'une frange très large de la jeunesse américaine a propulsé Aretha sur le devant de la scène médiatique. En dehors de toute considération artistique, le simple fait de se trouver en phase avec la pensée globale de sa génération explique la rapidité de son ascension, son talent n'ayant pas surgi du néant avec son arrivée chez Atlantic. Les « années Aretha » n'ont fait que confirmer la symbiose parfaite entre la chanteuse et son temps ; à la fille du révérend Franklin, porteuse des valeurs progressistes attachées à la lutte pour les droits civiques, a succédé la jeune femme épanouie et libérée dont les tuniques africaines et la coiffure afro symbolisent une *black pride* illustrée par des titres tels que *Spirit in the Dark* et *Young, Gifted and Black*.

Le tort d'Aretha Franklin est de n'avoir pas su – ou voulu – accompagner le nouveau virage qui s'amorce au sein de la société américaine. Jerry Wexler l'a suffisamment répété, le succès de Sister Soul pouvait toucher la nation tout entière parce qu'il était ratifié par l'Amérique noire. Personne n'aurait songé à contredire cette thèse tant que la communauté afro-américaine dictait les modes musicales du pays, mais les données changent radicalement dès l'instant où l'Amérique noire se laisse vassaliser pour mieux se raccrocher aux branches de *l'American dream*.

Dans le chaos qui a suivi l'assassinat de Martin Luther King Jr., la tentation de la radicalisation, déjà palpable depuis quelques mois, s'est répandue à travers les ghettos. L'appellation même du Black Panther Party for Self-Defence ou, peut-être plus encore, l'exemple de la Republic of New Africa montrent dans quelle impasse s'engouffre une partie de la communauté noire. Fondé à Detroit en 1968 par des disciples de Malcolm X, la RNA pousse à leur paroxysme les théories indépendantistes prônées par Marcus Garvey ; mais au lieu de proposer un retour massif à la terre d'Afrique ainsi que l'avait fait Garvey entre les deux guerres, la RNA réclame purement et simplement la restitution de la Louisiane, du Mississippi, de

l'Alabama, de la Georgie et de la Caroline du Nord aux héritiers des esclaves afin d'y établir un État indépendant calqué sur le modèle socialiste de la Tanzanie.

L'histoire tragique de la RNA se terminera dans le sang ¹², mais ses positions outrancières, au même titre que le fondamentalisme de tous les groupuscules extrémistes afro-américains, jouent un rôle contre-productif en lui aliénant les sympathies du plus grand nombre. Dans un premier temps, ces manifestations d'indépendance vis-à-vis du pouvoir ont indéniablement servi la cause de la *black pride*, alors que l'Administration du président Nixon ne fait pas mystère de son mépris pour les minorités ; même lorsqu'ils s'expriment dans l'exagération, le défi et l'orgueil composent une recette efficace contre l'humiliation. L'extrême virulence de la répression et de la propagande mises en place par le FBI va cependant forcer la masse des Afro-Américains à clarifier leur position.

Le postulat est simple : tous ceux qui soutiennent la contestation sont des traîtres et des ennemis de la démocratie, indignes de trouver leur place dans le rêve américain. Pour être crédible aux yeux d'une population qui n'a cessé de réclamer sa part de ce rêve sans jamais l'obtenir, une telle équation implique une certaine forme d'intégration et l'Amérique s'y déclare prête, au prix toutefois d'une allégeance aux valeurs bourgeoises traditionnelles de l'Amérique WASP.

Les « années disco » sont l'expression directe de cette remise en ordre. Après avoir fait preuve d'indépendance pendant des lustres, la musique populaire noire va se fondre dans le melting-pot américain, à un moment où la société américaine se noie dans une insouciance affectée afin d'oublier les effets de la crise naissante. Le phénomène disco, symbolisé par l'augmentation soudaine du nombre des discothèques qui plongent dans la détresse les milliers d'artistes qui dépendaient jusqu'alors de la musique vivante, est l'expression même de cette montée des égoïsmes qui fait exploser le taux du chômage.

« Ne rangez pas encore les discothèques dans les placards de la nostalgie », peut-on lire dans un éditorial du magazine *Billboard* en juillet 1974. « Avec une nouvelle politique et un zeste de rhythm & blues, elles font à nouveau partie du circuit de la mode et les agents de promotion les utilisent plus que jamais pour fabriquer les succès d'aujourd'hui ¹³. » Fabrication, mode et rhythm & blues... La nouvelle soupe revendique les ingrédients qui la composent, accordant un simple strapontin à une musique noire habituée à dominer la musique populaire depuis l'avènement du rock'n' roll.

Pendant que les ghettos se paupérissent, la bourgeoisie noire émergente se pique au jeu du consumérisme en investissant ses propres banlieues pavillonnaires où se multiplient les discothèques. À travers l'Amérique, les trente-six millions d'adeptes de la nouvelle

mode qui se retrouvent le week-end afin de célébrer la fièvre du samedi soir fédèrent leur besoin de danse et de transe autour de hits formatés, noirs par le rythme et blancs par leur insipidité assumée. Que l'on ne s'y trompe pas : la mode disco est sans doute le résultat d'une fadeur commerciale consensuelle, elle ne manque pourtant pas de qualités artistiques des deux côtés de la barrière raciale. Face à John Travolta et aux Bee Gees, Donna Summer, Gloria Gaynor ou Chic proposent une musique remarquablement produite qui s'inscrit volontairement dans l'unanimité ambiante.

Les grands perdants de cette bataille pour la domination des hit-parades sont les principaux représentants des styles contestataires de la veille, le rock et la soul. L'un et l'autre portent une part de responsabilité dans l'émergence du disco auquel ils ont légué l'énergie et le funk. Certains de leurs ambassadeurs l'assument fort bien en se glissant dans la brèche, à l'instar de Diana Ross dont l'opportunisme artistique n'est pas neuf.

La manœuvre est plus complexe pour Aretha Franklin dont le succès repose depuis sept ans sur la fidélité à ses racines les plus noires, ce que confirme la satisfaction qu'elle affiche à l'heure où Richard Nixon, emporté par l'affaire du Watergate pendant l'été 1974, quitte la Maison-Blanche. La volonté de la Queen of Soul de ne pas dévier de sa course s'explique également par la pérennité du succès que lui vaut l'album « Let Me in Your Life » en cette année 1974. Pour n'avoir pas senti la brise du changement, elle retrouve Jerry Wexler en studio cet automne-là, fidèle à une habitude qui l'incite à enregistrer pendant que ses 45-tours précédents figurent en bonne place sur les hit-parades.

Ain't Nothing Like the Real Thing résonne encore sur les ondes au mois de novembre – il vaudra même à Aretha son dixième Grammy lors de la remise des Awards, le 1^{er} mars suivant – lorsque *Without Love*, un premier extrait de l'album « With Everything I Feel in Me », entre dans le paysage musical américain, mais le 45-tours fait long feu en suscitant des ventes tout juste passables. À compter de ce single, l'écart se creuse entre les acheteurs de disques afro-américains et les autres ; alors que les premiers continuent, par fidélité, à se procurer les disques de leur chanteuse vedette, le reste du pays manifeste son indifférence.

Without Love, une composition de Carolyn Franklin et du pianiste de Detroit Joe Hunter, n'est pas si différent des enregistrements précédents d'Aretha, mais il est clair que les goûts du public évoluent rapidement. Au même moment, Olivia Newton-John chante *I Honestly Love You* et plusieurs familiers de Sister Soul lui ravissent la vedette en prenant en marche le train de la mode. C'est le cas de Billy Preston, le claviériste de son passage au Fillmore, qui signe un best-seller

fulgurant avec *Nothing for Nothing* ; c'est plus encore celui de Dionne Warwick dont le grand retour en compagnie des Spinners – les protégés d'Aretha chez Atlantic – est marqué par le son synthétique acidulé et les pulsations distinctives de cette soul de Philadelphie en plein essor, annonciatrice du disco.

Jerry Wexler a pourtant cherché à tenir compte des mutations en cours. À la sortie de « *With Everything I Feel in Me* » à la fin du mois de novembre, on découvre sur la pochette une Aretha plus mince que jamais, déshabillée d'une fourrure immaculée, les doigts diamantés bien en évidence. Derrière ce portrait de bourgeoise parvenue, dans un décor orchestral synthétisé caractéristique du moment, on entend une curieuse suite de ballades qui semblent oublier à quel point la mode est à la danse. À court d'idées, usé par les problèmes internes d'Atlantic, Wexler se fourvoie dans une direction qui n'est visiblement pas la sienne, associant Aretha à sa méprise puisqu'elle cosigne avec lui la production ; à l'image de tous ceux qui s'appliquent à vouloir rajeunir artificiellement, Wexler donne de lui l'image d'un directeur artistique vieillissant et décalé.

Cette méprise est flagrante sur la plage-titre de l'album, une composition d'Aretha sans grand relief qui lui permet néanmoins de mettre en valeur son agilité vocale, avec en prime des effets d'écho tranchant curieusement avec l'orgue gospel de Richard Tee et les cuivres vieille école des Memphis Horns. Dans sa globalité, le recueil pêche davantage par l'inadéquation de la production que par son choix éditorial, puisqu'on y trouve le superbe *All of These Things* de James Cleveland et un attachant *Sing It Again-Say It Again* signé Carolyn Franklin. La sanction commerciale ne se fait pas attendre, le 33-tours recueillant le plus mauvais score de toute la carrière d'Aretha chez Atlantic.

Cet échec aurait dû ouvrir les yeux de Wexler et de sa chanteuse. Malgré cela, Aretha et son coproducteur s'entêtent à travailler ensemble au cours des mois suivants, il est vrai à un rythme ralenti. Persuadés de ne pas être allés assez loin sur l'album précédent, ils s'appliquent à mettre Sister Soul à l'heure du disco naissant, conformément à leur conviction qu'Aretha est capable d'interpréter de façon crédible n'importe quel répertoire. C'est oublier trop vite que d'autres chanteuses ont pris de l'avance sur elle au même moment, telle Gloria Gaynor qui anime les pistes de danse au cours de l'hiver 1974-1975 en remettant au goût du jour *Never Can Say Goodbye* des Jackson 5.

La recette concoctée pour l'album « *You* » est pour le moins paradoxale. Parallèlement à la présence d'une composition telle que *You Got All the Aces* de Ronnie Shannon qu'il est difficile de ne pas considérer comme un clin d'œil nostalgique aux débuts chez Atlantic,

on trouve *Walk Softly* de Van McCoy, un compositeur croisé à l'époque Columbia, qui fait figure de parrain de la vague disco depuis la parution au printemps 1975 du best-seller *The Hustle*.

Wexler et sa chanteuse ont surtout voulu s'affranchir du son habituel de leurs productions en s'installant dans l'univers des studios californiens avec des habitués de la scène locale, au premier rang desquels on trouve Lee Ritenour et Ray Parker Jr. Depuis le début de la décennie, New York est en train de perdre son statut de capitale du disque au profit d'autres grands centres urbains tels que Philadelphie et surtout Los Angeles où est enregistré le seul maigre hit de ce quinzième album Atlantic, *Mr. D.J. (5 for the D.J.)*.

Cette composition qu'Aretha veut branchée sur l'actualité des pistes de danse ne manque pas de pep, mais l'originalité lui fait défaut à un moment où le public recherche la nouveauté à tout prix. Conséquence logique, le 45-tours végète dans les milieux de tableau sans parvenir à servir de locomotive à un album sur la pochette duquel Aretha s'acharne à jouer les divas, ventre à l'air, jambes dénudées et surprenantes lunettes jaunes qui lui mangent la moitié du visage. « Son nouvel album est un mélange de rythmes amorphes et de chansons d'amour insipides, avec des vocalises indignes de Lady Soul ¹⁴ », écrit dans *Rolling Stone* le critique Peter Guralnick avec la plume acide du fan déçu. Le service marketing d'Atlantic a beau faire, la publication de « You » le 16 octobre 1975 est un échec commercial cuisant que la sortie en 45-tours de la plage-titre ne parvient pas à enrayer.

Ce nouveau ratage se double d'une très nette dégradation de l'image d'Aretha, symbolisée au début de la saison suivante par son éviction du trône de « Meilleure chanteuse de rhythm & blues » lors de la cérémonie des Grammy Awards. Non seulement elle n'obtient pas une récompense créée pour elle huit ans plus tôt et systématiquement empochée depuis, mais son nom est oublié de la liste des nominées, sur laquelle figurent en revanche les premières héroïnes de la vague disco : Shirley Goodman pour *Shame, Shame, Shame*, Gwen McRae qui représente la florissante école de Miami avec *Rockin' Chair* et bien sûr Gloria Gaynor.

Mais celle qui remporte la mise grâce à *This Will Be* s'appelle Natalie Cole. Le camouflet est bien réel aux yeux d'Aretha, à divers titres. Tout d'abord parce que l'on présente la fille de Nat « King » Cole comme la « nouvelle Aretha Franklin » – un honneur douteux pour la principale intéressée qui se sent reléguée au rang de *has been* à l'âge de trente-quatre ans ; plus encore parce que la chanson récompensée, *This Will Be*, lui avait été proposée et qu'elle l'a refusée.

Les auteurs de *This Will Be* sont deux jeunes acteurs de la soul de

Chicago : le premier, Marvin Yancy, est un pur produit de l'Église tandis que le second, Chuck Jackson, est le demi-frère du pasteur Jesse Jackson, un ami de longue date dont l'ordination a été célébrée à New Bethel par le révérend Franklin. C'est d'ailleurs en usant de cette recommandation que Yancy et son coauteur ont effectué le déplacement à New York quelques mois plus tôt afin de proposer à Aretha une série de compositions, parmi lesquelles *This Will Be* ainsi que *I've Got Love on My Mind* qui donnera à Natalie Cole un best-seller plus conséquent encore au début de 1977. À l'exception de *You* qui lui a offert un succès mineur quelques mois plus tôt sur l'album du même nom, le fait qu'Aretha ait prêté une attention distraite aux compositions de Jackson et Yancy est caractéristique de son enfermement dans le style qui l'a rendue célèbre.

Le couronnement de Cole, dont le succès s'est bâti autour des maniérismes vocaux d'Aretha grâce à une chanson conçue à l'origine pour elle, est perçu comme un affront personnel par une Reine de la soul à la couronne vacillante. Le 28 février 1976, soir de la remise des Grammys, la tension est perceptible dans les loges, à la satisfaction de la presse qui n'apprécie rien tant que les règlements de comptes à l'hollywoodienne dans les coulisses du show-business. Aretha connaît déjà Natalie qui lui a fait part de son admiration à plusieurs reprises, et qui a même chanté en son honneur lors d'un gala. « Je n'ai jamais essayé de copier Aretha », confiait Natalie au magazine *Black Music* en 1978, « mais Aretha m'a influencée dans la mesure où elle représente à mes yeux l'essence même du R&B. (...) Quand je suis arrivée chez Capitol, mon manager m'a conseillé de ne plus chanter ses chansons, ce que j'ai fait, mais mon admiration pour Aretha est telle que les gens ne peuvent s'empêcher de trouver des similitudes entre nous. Comment leur en vouloir [15](#) ? »

Aretha, en tous les cas, en veut à cette vedette de vingt-six ans qui prétend lui ravir sa couronne. Lorsque Natalie, tout sourire, s'approche d'elle afin de la saluer, Aretha lui dit sa façon de penser avec son franc-parler coutumier, puis elle lui tourne le dos. L'incident, abondamment relayé par les journaux, ne contribue pas à redorer le blason d'une chanteuse que l'on dit vieillissante, aigrie, déphasée. Ses dernières apparitions ont fait couler beaucoup d'encre car elle se présente invariablement dans des tenues pour le moins curieuses, à l'image de ce concert au Radio City Music Hall de New York à l'automne 1974 où elle est montée sur scène déguisée en clown avec un gros nez rouge en chantant *That's Entertainment*.

Au moment où la mode est au rajeunissement à outrance, Aretha choisit bizarrement de se vieillir et ses admirateurs ont du mal à comprendre sur quelle pente elle veut les entraîner. Ce désarroi est palpable à l'Apollo où le public des Harlémites qui l'adule depuis

Respect assiste, consterné, à un spectacle dans lequel les changements de costume durent plus longtemps que les intermèdes réservés à ses chansons. « Aretha, reviens [16](#) ! », titre un journal au lendemain de ce show catastrophique, mais Lady Soul, occupée à jouer les divas dans l'espoir d'effacer le souvenir de ce temps où elle était une jeune chanteuse trop timide, oublie d'entendre ses fans qui réclament la *natural woman* à cor et à cri.

Seul un album crédible pourrait sauver Aretha du marasme dans lequel elle s'enfonce. Jerry Wexler ne peut malheureusement plus rien pour elle, car il s'est éclipsé de la planète Atlantic pendant l'été 1975 après vingt-deux années de règne, à la veille de la publication de l'album « You ». Depuis le début de la décennie, il peine à trouver sa place dans cet ancien label de rhythm & blues et de jazz brusquement transformé en multinationale du disque depuis l'avènement du rock. Sa décision de s'installer au soleil de Floride au début de la décennie a éloigné Wexler des sphères du pouvoir, et de jeunes loups ambitieux se sont empressés de lui ravir sa place. Lorsqu'il rentre définitivement à New York en 1973 après un divorce douloureux, la direction d'Atlantic a déserté les vieux bureaux de Broadway et s'est installée au Rockefeller Center, temple du capitalisme triomphant, où Wexler peine à trouver ses marques.

Un décalage similaire l'attend en studio. Alors que les bénéfices de la firme se chiffrent en millions de dollars grâce au succès planétaire des Rolling Stones, de Led Zeppelin, Yes ou Emerson, Lake & Palmer, Wexler investit son talent dans la musique country avec Willie Nelson et se perd dans une fidélité à l'univers sudiste périmé de Muscle Shoals alors que l'Amérique noire célèbre sa mutation urbaine dans le funk de George Clinton ou les arrangements léchés, savamment embourgeoisés, du *Philadelphia sound*. Même ses plus fidèles associés, Tom Dowd et Arif Mardin, ont senti le vent tourner ; pendant que le premier produit Rod Stewart, le second s'applique à développer la carrière des Bee Gees et à lancer celle de Bette Midler.

Pour un nostalgique du blues comme Wexler qui a systématiquement sacrifié les règles sacro-saintes de la rentabilité sur l'autel de la musique, les choix industriels d'Atlantic sont insupportables. La décision des financiers de la firme de laisser passer le contrat des Jackson 5 dont Wexler venait pourtant de négocier l'entrée chez Atlantic n'est pas étrangère à son dégoût soudain, tout comme l'échec commercial de celle qui reste son plus grand titre de gloire, Aretha Franklin. Lorsqu'on lui propose de devenir un simple vassal de son complice de toujours Ahmet Ertegun, Wexler préfère jeter l'éponge et quitte l'univers d'Atlantic pour ne plus y revenir, perdant le contact avec celle dont il avait fait la Reine de la soul.

Malgré la mauvaise passe qu'elle traverse, Aretha reste néanmoins un atout potentiel dans la manche de sa maison de disques, et Ertegun entend tout mettre en œuvre pour raviver sa carrière. L'affiliation d'Atlantic au groupe Warner Bros. va générer l'étincelle nécessaire. À Hollywood dont le fonds de commerce est organiquement lié à la transmission des stéréotypes, l'image des Afro-Américains a beaucoup évolué depuis la nounou d'*Autant en emporte le vent* avant la guerre et le gendre pas forcément idéal interprété par Sidney Poitier en 1967 dans *Devine qui vient dîner ce soir*. La seule constante reste la musique noire, acteur incontournable de films attachés au cliché imbécile du « rythme dans la peau ». Mais dans ce domaine aussi, les mentalités évoluent. Par intérêt économique davantage que par souci éthique, Hollywood profite du pouvoir d'achat croissant de la communauté noire pour s'intéresser à ce marché spécifique. La popularité montante de la culture du ghetto au tournant des années soixante-dix rend la manœuvre d'autant plus rentable que le film afro-américain est en train de devenir un genre porteur aux États-Unis, au même titre que le polar ou le western.

Le succès inattendu de *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* – un long métrage à petit budget écrit, réalisé et mis en musique par Melvin Van Peebles – a lancé cette mode en 1971. Dans la foulée, Hollywood exploite le filon en produisant avec *Shaft* et *Superfly* des films mettant en scène le machisme et la violence supposés des ghettos. L'engouement du grand public pour ces *blaxploitation movies* offre aux créateurs de la soul une tribune appréciable par le biais des bandes originales. Isaac Hayes ayant montré l'exemple avec *Shaft*, Quincy Jones (*Melinda*), Marvin Gaye (*Trouble Man*) et Willie Hutch (*The Mack*, *Foxy Brown*) s'engouffrent dans la brèche. Parmi ceux qui tirent le mieux leur épingle du jeu figure Curtis Mayfield, l'ancien leader des Impressions, rendu universellement célèbre en 1972 grâce à la partition de *Superfly*.

Après *Claudine* dont les chansons sont interprétées par Gladys Knight & the Pips et *Let's Do It Again* dont le titre phare donne aux Staple Singers un best-seller fracassant, Mayfield récidive en 1976 avec un nouveau projet baptisé *Sparkle*. Cette vision romancée du parcours semé d'embûches d'un ensemble soul féminin inspiré des Supremes est bien évidemment ponctuée de chansons écrites par Mayfield ; mais au lieu de publier sur disque les interprétations des actrices – au nombre desquelles on reconnaît Irene Cara, future héroïne du film *Fame* –, le soulman chicagoeux préfère s'adresser à une star confirmée pour la sortie du disque des chansons du film. Mayfield a dans un premier temps pensé à Carolyn Franklin qui n'attendait qu'une opportunité de cet acabit pour faire décoller sa carrière chez RCA. Sister Soul, en découvrant le potentiel artistique et commercial

d'un tel projet, n'hésite pas un instant à se placer sur les rangs, au grand désarroi de Curtis. Face à la lutte sans merci à laquelle se livrent les deux sœurs, il revient alors au révérend Franklin de départager ses filles, et celui-ci finit par accorder sa préférence à sa chère Aretha, ce qui va durablement éloigner la benjamine de son aînée : auteur d'une extrême sensibilité, Carolyn voit s'enfuir ce jour-là tout espoir de voir s'épanouir sa carrière d'interprète.

Enregistrées à Chicago dans les studios Curtom de Mayfield au mois de janvier 1976 alors que *You*, le dernier single en date d'Aretha, peine à trouver un public, les huit plages de l'album « Sparkle » redonnent à sa voix une luminosité qui avait fini par se diluer au fil du temps. Cette confrontation à l'univers musical d'un créateur de la trempe de Mayfield est une expérience nouvelle pour Aretha, même si elle ne partage pas nécessairement les vues de son producteur. « Nous avons enregistré l'album en cinq jours, Curtis Mayfield étant partisan d'un travail rapide », confie-t-elle au magazine *Soul*. « Il m'a laissé une assez grande liberté, mais nous n'étions pas toujours d'accord. Nous nous sommes accrochés sur une note en particulier, qu'il souhaitait me voir chanter d'une certaine façon alors que je proposais autre chose. Nous avons enregistré les deux versions et c'est sa vision qui a prévalu sur le disque. Après tout, c'était lui le producteur 17. »

Désirant couper court aux rumeurs qui circulent dans le métier sur l'atmosphère électrique de ces séances, Mayfield adopte également un discours conciliant : « Aretha est parfaitement capable de se produire elle-même, il s'agissait donc d'établir un respect mutuel. Nous n'avons eu aucun mal à le faire car elle adorait ces chansons. Elle a sa façon de travailler, j'ai la mienne, mais nous avons fini par trouver un terrain d'entente 18. »

Curtis Mayfield est clairement responsable de cette résurrection artistique, pour avoir compris qu'Aretha donne le meilleur d'elle-même lorsqu'on la pousse dans le registre aigu, ce qu'il s'efforce de faire dans son travail de composition. Si l'on ajoute à cela des textes à la fois terre à terre et poétiques, le contraste avec les productions précédentes n'en est que plus évident. *Something He Can Feel*, le titre retenu lorsqu'il s'agit de lancer « Sparkle » au début du mois de mai 1976, illustre le parti pris de Mayfield. Dès les premières mesures, Aretha se lance dans une vocalise acrobatique sur deux octaves qui donne le ton d'un disque passionné, mais jamais frénétique, à des lieues de l'excitation factice du disco. Le film, retiré très tôt des salles faute de spectateurs, entame même une seconde carrière dans le sillage du succès de *Something He Can Feel*, quatre semaines à la place d'honneur des charts noirs au début de l'été – Aretha ayant la satisfaction symbolique de voir sa chanson chasser de la tête des hit-parades *Sophisticated Lady* de Natalie Cole.

Au cours des semaines qui suivent, trois autres extraits du disque prennent le relais sur les ondes, ce qui permet à Aretha de conserver une certaine visibilité à la radio jusqu'au printemps 1977, en attendant la publication de son recueil suivant. Pour la première fois depuis « Amazing Grace », « Sparkle » lui vaut un disque d'or en séduisant plus d'un demi-million d'acheteurs. De façon plus essentielle encore, Aretha renoue avec une excellence artistique qui lui échappait depuis le début de la décennie.

Elle n'est pas sortie d'affaire pour autant. À bien y regarder, on se doit de constater que ce succès est majoritairement dû à l'auditoire noir, à l'exclusion de l'Amérique *mainstream* dont le désintérêt est flagrant. À peu de chose près, le 33-tours suivant va connaître un sort comparable, mais nettement moins brillant.

La vie d'Aretha a connu des bouleversements importants dans l'intervalle. Depuis quelques années, la Californie est en passe de devenir le nouvel Eldorado américain. Intellectuellement et culturellement comme économiquement, la côte Ouest s'apprête à ravir la vedette à la façade atlantique en jouant sur l'espace et la modernité – deux arguments de poids dans un pays qui a édifié son mythe autour de ces deux valeurs. Un autre élément crucial est le climat à une période où se développe une civilisation de loisirs. En déplaçant le centre de gravité de l'Amérique en direction de l'ouest, la Seconde Guerre mondiale a contribué à l'épanouissement d'une industrie lourde qui tend à se diversifier vers les biens culturels au fur et à mesure qu'avance le siècle. Après le cinéma, l'univers de la chanson a pris pied à Los Angeles, au point d'en arriver à contester l'autorité de New York. Quant à la télévision, elle a joué un rôle de premier plan dans cette mutation en se rapprochant assez naturellement d'Hollywood.

Aretha connaît bien la Californie dont elle a découvert le charme dès le milieu des années cinquante, à l'époque où elle se produisait avec le *gospel show* de son père au Shrine Auditorium de Los Angeles, ou encore à l'Auditorium d'Oakland sur la baie de San Francisco ; par la suite, elle a foulé la scène du 5-4 Ballroom au cœur du ghetto de South Central à L.A. avant que ce club ne ferme ses portes en 1968. Son séjour en Californie du Sud lors de l'enregistrement de « Amazing Grace » et, peut-être plus encore, les séances de l'album « You », ont achevé de lui ouvrir les yeux sur une région réputée pour sa douceur de vivre. Elle qui fréquente assidûment les studios de télévision et d'enregistrement trouve en Los Angeles un quartier général particulièrement commode, et elle décide de s'y installer au cours de l'année 1976.

La dégradation de ses relations avec Wolf Cunningham fournit un

autre prétexte à cette migration. La maison qu'elle achète à Encino dans le cadre luxueux de la vallée de San Fernando est un havre de paix pour cette mère de famille attachée au bien-être de ses fils. Walt Disney a fait construire la plus belle villa du quartier, son voisin n'est autre que Mike Connors, l'acteur rendu célèbre par la série *Mannix*, et la famille Jackson habite tout près de là, ce qui permet à Clarence et Eddie de se lier avec Michael et Janet Jackson.

Au lieu de rapprocher leurs points de vue divergents, ce déménagement annonce la rupture entre Aretha et Wolf, devenue inévitable par l'incapacité du second à dire adieu à New York. C'est l'un des épisodes les plus équilibrants de l'existence d'Aretha qui s'achève, pour une fois sans heurts puisqu'elle conserve avec le père de Kecal des rapports amicaux. C'est également la première fois qu'une relation semble avoir tourné à l'avantage d'Aretha qui y a gagné beaucoup d'assurance.

Du point de vue de Cunningham, en revanche, la vie commune aura parfois été compliquée par l'emprise du clan Franklin. Il a notamment eu le tort de vouloir intervenir dans la carrière de sa compagne, au détriment de Cecil, et Aretha s'est empressée de faire savoir à la presse que son frère est seul habilité à parler en son nom. La présence de rivaux dans le quotidien de la Queen of Soul n'a pas non plus joué en faveur de Wolf. On pense à Dennis Edwards des Temptations, très bel homme sur lequel Aretha a jeté son dévolu dès le début de la décennie. Edwards avait initialement entamé une relation amoureuse avec Erma Franklin, mais sa cadette, toujours prompte à se mesurer à ses sœurs dans tous les domaines, a fait valoir ses droits de diva en détournant Edwards de sa sœur.

Avec la fin de l'histoire d'amour qui la liait à Wolf, Aretha retrouve ses anciens démons, notamment la boulimie qui empâte déjà sa silhouette, comme on peut le constater au mois de mai 1977 sur la photo de pochette de l'album « Sweet Passion ». L'une des motivations d'Aretha en s'installant à Los Angeles un an plus tôt était de se rapprocher d'Hollywood où elle rêve de prouver ses talents de comédienne. L'aventure de *Sparkle* lui a donné l'occasion de remplir son carnet d'adresses, en particulier chez Warner Bros où on lui propose quelques scripts. Depuis son arrivée à Encino, elle a également fait la connaissance de Marvin Hamlisch, compositeur pour le théâtre et le cinéma, célèbre pour la chanson du film *The Way We Were* qui a donné à Barbra Streisand son plus grand titre de gloire.

Hamlisch et sa parolière de prédilection, Carole Bayer Sager, ont mis au point une chanson intitulée *Break It to Me Gently* qu'ils rêvent de confier à Aretha. Cette dernière accepte et l'enregistrement a lieu au mois de juillet 1976. Aretha en profite pour enregistrer *What I Did for Love* – un extrait de la comédie musicale *A Chorus Line* dont

Hamlish est le compositeur et qui connaît depuis un an un succès sans précédent – avec des accompagnateurs dont David Paich, futur claviériste du groupe de rock Toto, qui s'essaye à son tour à la production sur quelques titres. Ces enregistrements ne suffisent pourtant pas remplir un album, et Atlantic lui conseille de s'adresser à une vieille connaissance de Detroit dont le nom reste associé à l'envol de l'empire Motown, Lamont Dozier.

Celui qui s'est immodestement proclamé le « Bach noir » n'est jamais parvenu à retrouver la magie de ses débuts à Detroit avec les frères Holland. Tour à tour interprète et producteur, Dozier a obtenu sous son nom une série de succès sous les couleurs d'ABC, en particulier une diatribe virulente contre le président Nixon baptisée *Fish Ain't Bitin'*. Son arrivée chez Warner en 1976 le voit changer de stratégie et s'intéresser à un registre nettement plus insipide, avec l'espoir de toucher le public des discothèques. Son association avec Aretha Franklin aurait dû lui permettre de se raccrocher à la nouvelle école, mais le flop est retentissant. Heureusement pour l'album « Sweet Passion » – une allusion à la relation d'Aretha avec l'hypothétique Monsieur Mystique –, *Break It to Me Gently* sauve l'honneur en occupant brièvement la première place des classements noirs à la fin du printemps 1977.

Paradoxalement pour une interprète aussi éclectique, Aretha fait preuve d'une incompatibilité totale avec l'école disco. Un succès déjà ancien tel que *Rock Steady* prouve que sa voix est capable de faire bon ménage avec le funk le plus dansant, mais ce sont surtout les méthodes de travail de la nouvelle génération qui ne conviennent pas à cette femme à la fois réservée et autoritaire, habituée à diriger en studio sa destinée artistique.

Atlantic a consolidé son empire grâce au rock depuis dix ans, une tradition qui se perpétue en 1977 avec l'arrivée du groupe anglais Genesis ; Ahmet Ertegun, homme d'affaires redoutable, sait pourtant qu'il serait dangereux de négliger un secteur aussi juteux que le disco. Outre le groupe Boney M qui porte très haut les couleurs de sa compagnie en Europe, Chic de Bernard Edwards et Nile Rodgers est l'une des découvertes majeures d'Atlantic cette année-là avec un premier best-seller formidablement produit intitulé *Dance, Dance, Dance*, en attendant *Le Freak* qui aura l'immense mérite de réconcilier soul et disco en 1978.

Le premier réflexe d'Ertegun a été de diriger Aretha vers ces jeunes artistes bouillonnants d'idées, mais le courant passe mal avec la chanteuse, Rodgers et Edwards ne souhaitant l'associer à aucune phase de la production. Aretha a conservé de son passage chez Columbia le souvenir amer d'une époque où personne ne sollicitait son avis. En l'espace d'une décennie, la chanteuse timide s'est

métamorphosée en une diva qui n'entend pas devenir en studio l'instrument de la fantaisie créative de producteurs, si doués soient-ils, et le projet avorte.

La décision est compréhensible au plan humain, elle apparaît regrettable artistiquement lorsque l'on voit vers quels sommets Rodgers et Edwards vont conduire peu après Diana Ross avec *Upside Down* et *I'm Coming Out*, deux compositions initialement réservées à Aretha. À tout prendre, cette dernière préfère encore retrouver Curtis Mayfield qui a su imposer son point de vue de producteur avec diplomatie lors de l'aventure de « Sparkle », et les deux créateurs se rejoignent en studio afin d'enregistrer « Almighty Fire », mis en place chez les disquaires le 13 avril 1978.

Au fur et à mesure des échecs essuyés par ses albums, Aretha semble se désintéresser de son travail en studio, comme cela avait déjà été le cas à la fin de l'ère Columbia. Mais à l'inverse de ce qui s'était produit dix ans auparavant, sa notoriété lui permet désormais d'oublier ses déboires en jouant à la star sur les plateaux de télévision. Friande de robes extravagantes et de couvre-chefs baroques, elle exhibe les tenues les plus provocantes dans les émissions de Dinah Shore, Johnny Carson et Bob Hope, sacrifiant à sa passion pour l'Égypte en se déguisant en Néfertiti, lorsqu'elle n'apparaît pas dans un tourbillon de plumes d'autruche orange. En novembre 1976, cette démocrate convaincue retrouve néanmoins son maintien de Reine de la soul et se fait l'ambassadrice de toute sa communauté en célébrant en musique l'élection à la Maison-Blanche de Jimmy Carter, après huit années de présidence républicaine.

Cet épisode n'est qu'un simple intermède. Ses disques ne se vendent plus aussi facilement qu'avant, sans qu'elle donne le sentiment de s'en émouvoir. Atlantic continue à lui verser des avances confortables à chaque nouvel enregistrement et veille à entretenir la flamme en publiant à la fin de 1976 une compilation intitulée « Ten Years of Gold ». Le confort de son quotidien contribue à anesthésier le sens critique d'Aretha qui n'envisage pas ces années de crise avec toute la clairvoyance voulue alors que ses revenus annuels atteignent couramment le million de dollars.

Conformément à la règle qu'elle s'était fixée à la fin des années soixante, elle privilégie la qualité dès qu'il s'agit de donner des concerts. Cette règle inviolable l'a même temporairement éloignée de son agent Ruth Bowen, qui a cru bien faire en négociant en son nom une série d'engagements en Grande-Bretagne ; prétextant son incapacité à chanter plusieurs soirs d'affilée, Aretha prend la décision d'annuler purement et simplement la tournée, au mécontentement de Ruth. Cette fantaisie va coûter cher à Aretha qui se trouve embarquée

dans un procès perdu d'avance, mais elle compte se rattraper grâce à l'afflux des contrats publicitaires qui prennent peu à peu le relais d'une carrière artistique en déclin. À la vie de tournée, cette mère de famille casanière préfère le confort des galas de bienfaisance, en attendant qu'Hollywood veuille bien s'intéresser à elle.

Les bonnes œuvres et Hollywood ont toujours fait bon ménage, et c'est à l'occasion de l'une de ces soirées mondaines qu'elle fait la connaissance de l'acteur Glynn Turman en 1976. La rencontre a eu lieu par le biais de Clarence, le fils aîné d'Aretha, qui demande un autographe à Turman et en profite pour lui glisser à l'oreille que sa mère l'a beaucoup apprécié dans le film *Cooley High* la saison précédente. Intrigué, Turman insiste aussitôt pour être présenté à Sister Soul. À en croire les souvenirs des deux protagonistes, il ne s'agit pas d'un coup de foudre, mais l'attirance est réciproque et ils se revoient régulièrement au cours des mois suivants. Aretha en profite pour mettre ses affaires sentimentales en ordre, en attendant que le mot mariage soit prononcé à la fin de 1977.

Depuis qu'elle a épousé Ted White à la sauvette seize ans plus tôt, Aretha rêve d'une grande cérémonie dans l'église de son père à Detroit. Comme la plupart des amis du couple résident dans la région de Los Angeles, Aretha imagine un double événement : le mariage proprement dit aura lieu en famille à New Bethel le 11 avril 1978, et une réception grandiose permettra de réunir le gratin d'Hollywood et du rhythm & blues le lendemain à Beverly Hills.

La bénédiction nuptiale, célébrée par C.L. Franklin en présence de Big Mama et de tous les membres du clan, est filmée par trois chaînes de télévision et fait l'objet d'un reportage dans *Ebony*. Les négociations ont été difficiles avec la direction du magazine, accusée d'indélicatesse après avoir signalé quelques mois plus tôt que Turman a cinq ans de moins que sa fiancée ; Aretha en a pris ombrage, mais comme aucun événement d'importance au sein de la communauté noire ne saurait s'envisager hors de la présence du premier mensuel afro-américain, un terrain d'entente a heureusement été trouvé.

Sur les photos, on reconnaît les deux frères d'Aretha, Erma qui sert de témoin à sa sœur, Carolyn qui a composé une chanson spécialement pour l'occasion, les trois enfants du marié et les quatre garçons de la mariée, les douze demoiselles d'honneur d'Aretha et les douze garçons d'honneur de Glynn, les Four Tops venus interpréter *Isn't She Lovely* de Stevie Wonder, avec en toile de fond la chorale de New Bethel et les dames patronnesses qui ont meublé l'enfance d'Aretha, radieuse dans une robe impériale avec ses milliers de perles de culture et son immense traîne ourlée de fourrure. « Je n'ai jamais vu Aretha aussi heureuse ¹⁹ », déclare son frère Cecil à l'hebdomadaire *People Weekly* dans un article au titre transparent, « Lady Soul réserve

le blues à la scène depuis qu'elle a épousé Glynn Turman. » L'ambiance est moins familiale, mais tout aussi brillante le jour suivant au Hilton de Beverly Hills où les mariés accueillent cinq cents amis et connaissances dans une débauche de champagne et de canapés, avec en point d'orgue l'accessoire obligé de tout mariage hollywoodien qui se respecte : une pièce montée de trois mètres de haut.

La sortie de l'album « *Almighty Fire* » le lendemain des noces vient confirmer la complicité qui unit le couple Franklin-Turman, puisqu'on y découvre *I'm Your Speed*, une composition banale écrite à quatre mains par Glynn et Aretha. Malgré les efforts de Curtis Mayfield qui en signe la direction artistique, ce recueil enregistre des ventes très médiocres. Lui-même en perte de vitesse, Mayfield fait les frais de l'explosion disco et peine à renouveler l'art de la ballade dont il a longtemps été un grand maître. Signe des temps, la chanson *Almighty Fire* est nominée pour un Grammy quelques mois plus tard, mais c'est Donna Summer qui repart avec le trophée.

Ahmet Ertegun n'a jamais consacré à Aretha une énergie comparable à celle déployée par Jerry Wexler. Très occupé par la gestion de son entreprise, il se contente de souffler des noms de producteurs à celle qui fait désormais figure d'ancienne chanteuse vedette des disques Atlantic. On évoque la possibilité d'un duo avec Marvin Gaye, autre âme tourmentée de la soul qui traverse au même moment une période difficile, avant de se rabattre sur Van McCoy, déjà sollicité lors de l'enregistrement de l'album « *You* ». Ce personnage emblématique de la vague disco est officiellement invité à produire ce qui sera le dernier album d'Aretha chez Atlantic, et son propre chant du cygne puisqu'il est emporté par une crise cardiaque au début du mois de juillet 1979, à l'âge de trente-neuf ans. Baptisé « La Diva » à sa sortie en septembre, le disque arbore une pochette dans l'air du temps sur laquelle on voit une Aretha en déshabillé jaune vif, langoureusement allongée sur un canapé de velours rouge sombre. Avec cette valse-hésitation entre ballade et disco s'écrit le triste post-scriptum de quinze années d'exception, alors que même son public d'origine l'abandonne, à en juger par les chiffres de vente catastrophiques du disque.

En attendant, l'existence d'Aretha sombre dans le drame. Peu après minuit dans la nuit du samedi 9 au dimanche 10 juin, C.L. Franklin regarde la télévision dans sa demeure de LaSalle Boulevard lorsqu'il entend du bruit à l'étage inférieur. Une arme à la main, il attend prudemment dans sa chambre lorsque Patrick Thompson, un cambrioleur de vingt-trois ans, passe la tête par la porte entrouverte. Le Révérend tire deux balles, Thompson réplique et fait feu à deux

reprises, atteignant Franklin au genou et à l'aîne. Tandis que les agresseurs du pasteur prennent la fuite, des voisins arrivent, alertés par le tumulte, mais de longues minutes s'écoulent avant que le blessé soit évacué à l'hôpital dans un état critique. Victime d'une lourde hémorragie, le Révérend est réanimé à grand-peine, mais son cerveau n'a pas été irrigué pendant une vingtaine de minutes.

Les cambrioleurs sont rapidement retrouvés et ils seront tous condamnés à des peines plus ou moins lourdes – dix ans de prison pour l'auteur des coups de feu, plusieurs années pour deux acolytes qui bénéficient peu après d'une simple mise à l'épreuve pour vice de procédure –, à l'exception de celui qui a dénoncé ses complices en échange de l'immunité, conformément à une pratique américaine qui confond justice et délation.

Aretha est occupée à donner un show pour la clientèle huppée de l'hôtel-casino Aladdin de Las Vegas lorsque lui parvient la nouvelle. Certaines radios ont un peu hâtivement annoncé la mort du Révérend, ajoutant à la confusion qui règne dans l'entourage de la chanteuse alors que personne ne connaît encore les circonstances exactes du drame. Lorsqu'elle arrive à Detroit le lendemain, elle découvre que son père est encore en vie, mais qu'il se trouve plongé dans un coma dont il ne sortira plus jusqu'à sa mort, cinq ans plus tard.

1. Jerry Wexler avec David Ritz, « Listen at Her... Listen at Her ! », *op. cit.*, p. 17.
2. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, *op. cit.*, pp. 243-244.
3. Jones Quincy, *The Autobiography of Quincy Jones*, New York, Doubleday, 2001, p. 107.
4. « Aretha Buries Rumors About "Going Crazy" », *Jet*, 12 avril 1973, p. 12.
5. *When it rains, it pours*.
6. Par une curieuse coïncidence, Donald Townes sera assassiné à Detroit dans des circonstances similaires.
7. Anthony Heilbut, *The Gospel Sound*, *op. cit.*, p. 306.
8. David Nathan, notes de pochette de la réédition de l'album « This Girl's in Love with You », *op. cit.*
9. « The New Aretha », *Ebony* (octobre 1974), p. 174.
10. James T. Olson, *Aretha Franklin*, *op. cit.*, p. 23.
11. David Nathan, notes de pochette de la réédition de l'album « Let Me in Your Life », Rhino 71854.
12. Née à Detroit, la Republic of New Africa a connu sa première grande crise au sein même de New Bethel. C'est en effet dans cette église, prêtée pour l'occasion par le révérend Franklin, que l'organisme célébrait son premier anniversaire au soir du 29 mars 1969 lorsque la police municipale y a opéré un raid d'une violence inouïe suite à l'intervention maladroite d'une patrouille de police zélée. En l'espace de quelques minutes, des centaines de coups de feu sont échangés entre les membres de l'organisation et les forces de l'ordre, faisant un mort dans les rangs de la police et quatre blessés parmi les disciples de la RNA. Deux ans plus tard, une autre intervention musclée de la police dans le Mississippi aura permis de museler pour

longtemps un groupe séparatiste qui comptait toujours plusieurs milliers de membres actifs dans les années 1990. En 1977, un procès intenté par l'un des leaders de la RNA contre le FBI avait d'ailleurs permis de dévoiler le rôle joué par COINTELPRO, la cellule antiterroriste de la police fédérale, soucieuse d'anéantir un groupe jugé subversif par le pouvoir.

13. Sebastian Danchin, *Encyclopédie du Rhythm & Blues et de la Soul*, op. cit., p. 176.

14. Peter Guralnick, « Aretha Franklin's Supper Club Soul », *Rolling Stone* (1^{er} janvier 1976).

15. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, op. cit., p. 217.

16. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, op. cit., p. 245.

17. David Nathan, notes de pochette de la réédition de l'album « Sparkle », Rhino 71148.

18. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, op. cit., p. 203.

19. Lois Armstrong, « Lady Soul Aretha Franklin Only Sings the Blues Onstage, Now That She's Wed Glynn Turman », *People Weekly* (6 novembre 1978).

Chapitre VII

Aretha chez Arista (1980-1983)

Le drame dont a été victime C.L. Franklin va servir de catalyseur aux insatisfactions professionnelles de sa fille. Le séjour du Révérend au Henry Ford Hospital a permis de soigner ses blessures, mais les médecins restent extrêmement circonspects quant à l'issue du coma dans lequel il est plongé depuis le 10 juin. Chaque jour qui passe diminue d'autant les chances de le voir revenir à la vie, et les enfants Franklin prennent la décision de le rapatrier dans la grande demeure de LaSalle Boulevard.

Aretha est la figure de référence au sein de la famille Franklin depuis qu'elle a accédé au rang de vedette. À l'exception de Vaughn qui vit de longue date à l'écart du clan, les autres enfants dépendent en partie de la réussite d'Aretha dans leur quotidien, même si Erma et Carolyn s'efforcent de mener leur propre carrière. Le coma du Révérend ne fait que renforcer l'autorité familiale d'Aretha, seule capable de jouer les Salomon à la place du père quand ses sœurs se disputent – ce qu'elles font lorsqu'il s'agit de décider qui gardera la voiture de C.L. Franklin –, et surtout d'assumer les dépenses engendrées par la condition de ce dernier. Dans un pays où la sécurité sociale est principalement affaire de prévoyance individuelle, aucune des assurances personnelles de C.L. Franklin ne prend en charge une assistance à domicile permanente, encore moins la compensation de ses pertes de revenu, et ses frères et sœurs se tournent tout naturellement vers Ree lorsqu'il s'agit de financer le quotidien de leur père.

La présence de Big Mama auprès de son fils ne saurait suffire aux besoins d'un malade nécessitant des soins constants et la plus grande assiduité si l'on espère le voir émerger un jour de l'état de prostration dans lequel il est plongé. Les médecins ont averti les enfants du Révérend, une sollicitation constante constitue le meilleur garant d'un

retour à la conscience. Aretha le sait, à qui l'on a raconté comment Stevie Wonder, plongé dans un profond coma à la suite d'un accident de la route, est brusquement revenu à la vie lorsque l'un de ses proches lui a chanté la mélodie de *Higher Ground* dans le creux de l'oreille. De fait, le révérend Franklin sortira brièvement de l'inconscience plusieurs mois après le drame, ouvrant les yeux et réagissant à la présence d'Aretha avant de retomber définitivement dans la léthargie jusqu'à sa mort.

Les premiers temps, il est surtout question d'espoir. Seule des enfants Franklin à résider dans la maison de LaSalle Boulevard, Erma engage trois infirmières qui se relayent au chevet du malade, et fait revenir de sa retraite l'ancienne gouvernante du Révérend à qui elle confie la gestion du quotidien. Erma est bientôt rejointe par Carolyn qui vivait jusqu'alors en Californie avec Aretha, tandis que cette dernière multiplie les allers et retours en avion afin de maintenir tant bien que mal le contact avec son père.

Il faut également penser à l'interim du pasteur à New Bethel, et cette période de transition met en lumière les fausses amitiés et les ambitions accumulées dans l'entourage du révérend Franklin depuis un quart de siècle. Le soutien de véritables amis tels que les révérends Jesse Jackson et Billy Kyles compense certaines déceptions, sans pour autant soulager totalement Aretha, en particulier au plan financier. D'un commun accord avec son frère Cecil, elle réduit au strict minimum son planning de concerts, mais perd en revenus ce qu'elle gagne en disponibilité à un moment où elle doit faire face aux frais médicaux et aux dépenses d'entretien de la maisonnée de Detroit.

Aretha n'entend pourtant pas négliger sa propre vie de famille, et s'astreint à consacrer aux siens la majeure partie de son temps lorsqu'elle est en Californie. Excellente cuisinière, elle passe de longues heures à préparer les repas de son mari et des sept enfants qu'ils élèvent en commun. Ses fils aînés ont désormais la vingtaine et elle s'inquiète de leur avenir ; passionnés de musique, Clarence et Teddy comptent en faire leur métier. L'évocation du nom de leur mère suffit à ouvrir bien des portes, mais seuls le talent et la ténacité peuvent leur permettre de percer. Eddie est le plus volontaire ; guitariste au sein d'un petit groupe, il est surtout l'un des danseurs attirés de *Soul Train*, un show télévisé animé et produit par le producteur afro-américain Don Cornelius, dont l'impact sur la communauté noire est comparable à celui qu'a pu avoir l'émission *American Bandstand* sur l'Amérique blanche vingt ans plus tôt.

Aretha est également attentive à sa vie de couple. Glynn Turman travaille surtout pour le petit écran. On a pu le voir en 1978 dans *Centennial*, une fresque historique de près de trente heures retraçant l'épopée de l'Ouest, puis il s'est illustré aux côtés de Kim Basinger

dans *Katie* avant de jouer l'un des principaux rôles d'*Attica*, un téléfilm évoquant la rébellion sanglante des détenus d'un pénitencier de l'État de New York qui a fait la une des journaux en 1971. Parallèlement, Turman donne des cours dans une école d'art dramatique, et compte même Aretha parmi ses élèves pendant quelques semaines, avant qu'elle ne renonce : Glynn conseille à ses disciples de laisser s'épanouir leurs émotions, une technique peu adaptée à une personnalité aussi fermée que celle de Lady Soul.

Depuis son installation en Californie, la chanteuse rêve effectivement de cinéma, une ambition sans doute pas totalement étrangère à son mariage. Au même titre que la télévision et davantage que la scène dont elle souhaite s'éloigner, l'univers pailleté d'Hollywood exerce sur elle une fascination héritée de l'enfance. Les liens unissant Atlantic à la compagnie Warner lui ont un moment laissé l'espoir de faire ses preuves à l'écran, mais aucun des projets évoqués ne s'est concrétisé. On a parlé un temps d'un remake de *Gloire Éphémère*, une comédie dramatique de 1933 dans laquelle elle reprendrait le rôle de Katharine Hepburn, mais la mode n'est guère aux vedettes afro-américaines à Hollywood, dans le sillage de la blaxploitation, sinon lorsqu'il s'agit de musique. Le disco a d'ailleurs le vent en poupe au cinéma, mais Aretha ne fait pas figure de favorite dans ce domaine, contrairement au groupe Rose Royce qui triomphe dans *Car Wash* en 1976, ou à Diana Ross que l'on peut voir dans *The Wiz* deux ans plus tard, cinq ans après ses débuts remarquables dans *Lady Sings the Blues*.

Si Ross était une Billie Holiday peu crédible à l'écran, Aretha ferait en revanche une Bessie Smith admirable, mais le réalisateur pressenti pour une biographie romancée de l'impératrice du blues, le photographe et cinéaste Gordon Parks qui a connu la gloire grâce à *Shaft*, refuse de se plier aux mille et un caprices de Lady Soul. Soucieuse de présenter au public l'image lisse d'une star heureuse dans sa vie comme dans sa carrière, Aretha refuse d'incarner une Bessie Smith alcoolique et bisexuelle, telle qu'elle l'était pourtant, et le projet sombre rapidement.

L'univers de la note bleue va pourtant servir Aretha, invitée à faire une apparition dans le film *The Blues Brothers* au cours de l'été 1979. Ce projet trouve son origine dans l'émission *Saturday Night Live* qui fédère chaque week-end, depuis le milieu de la décennie, les amateurs de rock, de jazz et de blues en raillant abondamment le public *middle-class* du disco. Empruntant costumes sombres et lunettes noires à la pochette d'un album du chanteur de blues John Lee Hooker, les animateurs John Belushi et Dan Aykroyd ont testé leur numéro de duettistes à deux reprises dans leur show télévisé au cours de la saison 1978. L'engouement provoqué par ces séquences que l'Amérique

branchée commente au bureau ou à la cantine leur souffle l'idée de donner un concert de grands standards du rhythm & blues à la tête de l'orchestre maison de *Saturday Night Live*. L'enregistrement de cette soirée, publié chez Atlantic sous le titre « Briefcase Full of Blues », trouve plus de deux millions d'acheteurs et montre que le rock, le blues et la soul ne sont pas aussi moribonds qu'on le disait. Cette réussite inespérée attire l'attention d'Hollywood qui demande à Belushi et Aykroyd de réfléchir à un projet de comédie musicale.

Le tournage se déroule à Chicago tout au long de l'été 1979 sous la direction de John Landis. Les aventures à l'écran de Jake et Elwood Blues sont émaillées de sketches au cours desquels on découvre John Lee Hooker et le vétéran du swing Cab Calloway, ainsi que les trois plus grands monstres sacrés de la soul : James Brown, Ray Charles et Aretha. Les Blues Brothers ont souhaité mettre en lumière les talents d'actrice de cette dernière en imaginant une séquence à sa mesure. Avec un abattage remarquable, Aretha figure la tenancière d'un restaurant de hamburgers du quartier de Maxwell Street à Chicago. Le jour où les frères Blues viennent chercher son mari et l'entraînent dans leur épopée, Aretha conseille à son époux de réfléchir à deux fois avant de la quitter, interprétant une version survoltée de *Think* qui montre qu'elle n'a rien perdu du feu sacré.

À ses côtés pendant le tournage, Carolyn Franklin participe à la chorégraphie d'une séquence qui contribue largement au succès du film à sa sortie au printemps 1980. Au même titre que les spectaculaires poursuites de voitures mises en scène par Landis, l'apparition d'Aretha est un moment fort qui ne laisse personne indifférent. « Sa drôlerie et sa présence lorsqu'elle interprète *Think* transcendent la médiocrité du film ¹ », écrit Pauline Kael, l'une des grandes plumes de la critique cinématographique américaine. Avec ses chaussons mités, son tablier couvert de taches de graisse et sa permanente de matrone, Aretha oublie ses allures de diva l'espace de quelques minutes et retrouve toute la force de conviction de la *natural woman*.

Le film va faire une belle carrière à l'aube de la nouvelle décennie, engrangeant trente-deux millions de dollars au box-office, et Aretha attend avec impatience de nouvelles propositions. En vain. À l'exception d'une invitation sur le plateau de *Saturday Night Live* au mois de décembre où elle surprend Belushi et Aykroyd en arrivant déguisée en cow-girl, sa carrière hollywoodienne fait long feu.

Au moment où sa relecture de *Think* voit le jour sur l'album Atlantic qui accompagne la sortie du film, une page essentielle de sa carrière est en train de se tourner. Treize ans après son arrivée tonitruante sur le label, Aretha s'apprête à quitter la maison de disques qui l'a rendue

célèbre sur cette ultime réussite. L'incapacité d'Ahmet Ertegun à enrayer son déclin après le départ de Jerry Wexler la pousse à ne pas renouveler son contrat, arrivé à échéance à la fin de 1979. La décision prend de court Ertegun qui ne s'y attendait pas, après avoir longuement évoqué avec Aretha les conditions de son maintien chez Atlantic autour d'un plat de « crevettes à la Ree », l'une des grandes spécialités de la chanteuse.

Elle a longtemps hésité avant de provoquer cette rupture. Les chiffres de vente de ses derniers albums, notamment ceux de « La Diva », l'obligent néanmoins à reconsidérer l'économie de sa carrière. Mobilisée par l'accident de son père, soucieuse de préserver son mariage, et alors que rien ne lui permet de s'imaginer un avenir à Hollywood, elle ne peut compter que sur les productions discographiques à venir si elle entend maintenir son train de vie royal, malmené par les dépenses engagées à Detroit. Si elle prétend volontiers n'avoir jamais imaginé connaître un jour l'opulence qui est la sienne depuis *Respect*, Lady Soul ne souhaite pas pour autant renoncer au cadre cossu de sa maison, à sa garde-robe pléthorique, au confort de ses limousines et autres voitures de sport.

La direction éditoriale prise par Atlantic sous la direction d'Ertegun n'est pas pour la rassurer. La maison de disques s'appuie désormais sur le succès des Rolling Stones, de Foreigner, de Genesis, d'Abba et d'AC/DC, tandis que son catalogue noir possède de forts relents disco et funk, ainsi qu'en témoignent les productions de Chic, Sister Sledge ou Slave. Reléguée au second plan, la soul plus traditionnelle d'Aretha et de Ray Charles – revenu au bercail après un long passage chez ABC – ne fait visiblement plus partie des priorités d'Atlantic.

Aretha n'aurait cependant jamais pu oser un tel pari sur l'avenir sans disposer dans sa manche d'un atout maître. Son insatisfaction la pousse à observer attentivement le métier du disque depuis quelque temps. Davantage qu'un label, c'est un interlocuteur préoccupé de sa réussite qu'elle recherche, un professionnel capable de s'impliquer dans l'épanouissement de sa carrière comme l'avait fait Jerry Wexler, et non un capitaine d'industrie à la Ertegun.

L'un des événements de l'année 1979 a été la renaissance artistique de Dionne Warwick, autre diva de la soul dont la carrière piétinait depuis le début de la décennie. Après un séjour en demi-teinte chez Warner, Warwick est revenue au cœur de l'actualité pop grâce à l'album « Dionne », couronné de platine. La maison de disques responsable de cette réussite est le label Arista qui sort progressivement de l'anonymat depuis que Clive Davis en a pris les commandes.

Davis intéresse tout particulièrement Aretha parce qu'il vise la masse des acheteurs d'albums dans le but de développer la carrière de

ses artistes, quelle que soit leur origine raciale. À un moment où le single traditionnel perd du terrain au profit du maxi 45-tours, support roi de l'ère disco, le marché du 33-tours reste la meilleure parade des vedettes de l'ancienne école désireuses de s'assurer un avenir auprès du grand public. Tout l'espoir d'Aretha repose désormais sur sa capacité à trouver une place à sa mesure dans l'arène de la grande variété américaine dont Arista est l'un des meilleurs défenseurs. Après avoir fédéré autour de son nom la génération du Viêt Nam, Aretha est prête à investir le secteur *adult contemporary* dont la clientèle est essentiellement constituée des plus de trente-cinq ans.

Une fois le terrain juridique déblayé par les avocats des deux parties, les discussions plus essentielles peuvent débiter et Clive Davis s'empresse de répondre à l'invitation d'Aretha à Encino. Leurs chemins auraient pu se croiser à l'époque où Davis était l'un des responsables de Columbia, mais la rencontre ne s'est pas faite ; par la suite, ils se sont brièvement vus en 1973 lorsque Columbia a voulu récupérer son ancienne chanteuse, mais l'époque n'était guère propice pour Davis, au centre d'une controverse qui allait lui coûter sa place.

À l'image de Jerry Wexler, Davis est un fils de ce prolétariat juif new-yorkais dont l'intelligence constitue un atout majeur. Mais à l'inverse de Wexler, entré dans la vie active pendant la Dépression, Davis atteint l'âge adulte au lendemain de la guerre, à une période où les études universitaires se démocratisent. Brillant élève, il obtient au début des années cinquante une bourse à Harvard dont il sort avec un diplôme d'avocat grâce auquel il compte ériger son avenir. Ses compétences de juriste d'affaires le mettent en contact avec Columbia en 1960. Cette vénérable maison de disques ne brille guère par son imagination et Davis se taille très vite une belle réputation après avoir convaincu Bob Dylan de ne pas quitter le navire à sa majorité en 1962, alors que les prémices du succès attirent la concurrence.

Ce coup d'éclat donne un formidable élan à la carrière de Davis qui gravit rapidement les échelons et se retrouve dans le fauteuil de président de la compagnie en 1967, à l'âge de trente-trois ans. Alors que Columbia vit sur ses acquis et continue de favoriser les artistes de la vieille école, il bouleverse les habitudes au sein de l'entreprise et fait entrer le rock de plain-pied dans le quotidien d'un label qui retrouve tout son lustre grâce à la réussite commerciale d'artistes tels que Janis Joplin, Santana, Simon & Garfunkel, Blood, Sweat & Tears, Sly & the Family Stone. Au début des années soixante-dix, Davis prend conscience de l'importance croissante de la soul dans l'univers du disque et passe à la phase suivante de son plan en signant un accord de partenariat commercial avec Stax, l'un des géants de la musique afro-américaine.

Cette réussite, obtenue à force de paris stratégiques audacieux, ne

vaut pas que des amitiés à Davis dont l'égocentrisme et la suffisance froissent certains administrateurs de la compagnie. Plusieurs d'entre eux, résolus à reprendre l'initiative maintenant que Columbia est à nouveau un acteur essentiel de la profession, jouent habilement des soupçons de collusion avec la mafia pesant sur l'un des collaborateurs de Davis et font le procès en sorcellerie de ce dernier. Sur dénonciation, ses comptes sont soigneusement épluchés par les autorités fédérales qui découvrent un certain nombre de factures douteuses et de remboursements abusifs ; en particulier, Davis aurait fait financer la bar-mitsva de son fils par sa compagnie. Dans un milieu conservateur aux forts relents antisémites, cet argument permet d'obtenir la démission du fautif ; mais comme le capitalisme juge toujours préférable de museler ses ennemis plutôt que de les livrer à la concurrence, on s'empresse de placer Davis à la tête de Screen Gems, filiale discographique de Columbia Pictures, en 1974.

Clive Davis souhaite prendre sa revanche sur le destin. Son premier soin est d'examiner en détail le patrimoine de Screen Gems, et il découvre dans les divers catalogues de la maison quelques vedettes de soft-rock et de pop-soul déclinantes – principalement David Cassidy et le groupe Fifth Dimension – ainsi que deux chanteurs de charme en devenir, Melissa Manchester et Barry Manilow. L'orgueil naturel de Davis le pousse à concentrer ses efforts sur ces derniers dont il développe très rapidement la carrière sous la bannière d'Arista, le label créé par ses soins sur les décombres de Screen Gems. Armé d'une pluie de best-sellers dont trois occupent la place d'honneur des classements pop, Manilow devient le navire amiral de la flotte Arista tout au long des années disco, une période pourtant peu propice au registre sentimental.

La réussite à contre-courant de la politique de Davis définit parfaitement le caractère volontariste de ce personnage ambitieux, décidé à apprivoiser le succès en dépit des modes. La soul a beau se trouver en plein questionnement, la fascination de Davis pour cette musique ne s'est pas émoussée depuis l'époque où il dirigeait Columbia ; parallèlement au développement de la carrière de Manilow, il a tâté le terrain en prenant sous contrat Angela Bofill, Martha Reeves et Ray Parker Jr. avant de voir ses efforts couronnés de succès grâce à Dionne Warwick. L'intérêt que lui porte Aretha Franklin à l'aube des années quatre-vingt lui offre l'occasion rêvée de positionner Arista durablement dans ce domaine, à un moment où la compagnie vient de s'émanciper de la tutelle de CBS en rejoignant le groupe allemand Ariola.

Le déclin que connaît la carrière de Lady Soul constitue un aiguillon supplémentaire pour cet habitué des missions impossibles, mais le pari est osé et son avis ne fait pas l'unanimité au sein de son entreprise.

C'est particulièrement vrai des responsables du département marketing, inquiets des humeurs capricieuses de cette diva qui limite au strict minimum ses contacts avec la presse depuis sa triste expérience avec *Time* en 1968. Les rapports complexes d'Aretha avec les médias ne sont pas seuls en cause ; contrairement à Dionne Warwick qui veille jalousement sur sa ligne et son apparence, Aretha a repris depuis son mariage les kilos perdus au milieu de la décennie précédente, et ses tenues kitsch constituent un handicap si l'on veut la métamorphoser en vedette grand public. À une époque où l'adjectif sexy est synonyme de mince, où Diana Ross personnalise la classe féminine à la télévision et dans la presse populaire, les décolletés plongeants et les fourreaux moulants qu'affectionne Aretha constituent un obstacle rédhibitoire aux yeux des équipes chargées de la promotion chez Arista.

Clive Davis s'empresse de mettre le holà à cette fronde interne ; les craintes de ses collaborateurs s'estompent d'ailleurs rapidement lorsqu'ils comprennent que derrière la diva se dissimule une femme chaleureuse, radicalement différente de l'image altière qu'elle s'applique à afficher publiquement.

Le choix d'une politique artistique cohérente est autrement plus complexe. Depuis l'avènement du disco, le marché du disque afro-américain connaît une série de bouleversements majeurs. Dans les ghettos, les productions traditionnelles cèdent progressivement leur place à l'école radicale du hip-hop ; ainsi qu'avait pu le faire le rhythm & blues à ses débuts, ce genre encore marginal se développe de façon autonome sans l'appui des maisons de disques institutionnelles, attachées à l'insouciance rassurante de la *dance music* diffusée à longueur de journée sur la plupart des radios afro-américaines. Parallèlement, l'Amérique *mainstream* sur laquelle Clive Davis compte s'appuyer au moment de relancer la carrière d'Aretha hésite entre le martèlement hypnotique des enregistrements de Blondie, la soul aseptisée de Michael Jackson, le rock propre des Wings de Paul McCartney et celui, plus décadent, de Queen.

Le défi qu'entend relever Davis se trouve compliqué par la comparaison obligée avec le brillant passé de sa nouvelle chanteuse. Quelle que soit la qualité de ses nouveaux enregistrements, il doit s'attendre à une confrontation obligée avec les nostalgiques de la grande époque Atlantic. Davis connaît bien son métier et sait qu'un premier album honorable constituerait déjà une réussite. Il s'efforce donc de mettre le maximum d'atouts de son côté en confiant la destinée d'Aretha à l'un des acteurs de sa gloire passée, Arif Mardin. La manœuvre est habile car elle désamorce toute accusation d'opportunisme en démontrant que la chanteuse a changé de maison de disques afin de mieux rester fidèle à sa musique. Cette impression

se trouve confirmée par la présence, sur plusieurs titres du nouvel album d'Aretha, de Cissy Houston et des Sweet Inspirations, de l'organiste Richard Tee et du guitariste Cornell Dupree, accentuant la ressemblance avec les productions de Jerry Wexler.

Sur le plan de la direction artistique, l'approche de Davis est en revanche très différente de celle de Wexler. Quand ce dernier accompagnait Aretha depuis la conception d'un disque jusqu'à son aboutissement à l'heure du mixage, le patron d'Arista collabore avec sa chanteuse de manière plus lointaine et se contente d'évoquer avec elle le répertoire avant de passer le relais aux divers acteurs de la production. Ce système a le mérite de donner davantage de liberté aux directeurs artistiques concernés, Davis venant rarement les déranger en studio.

Dès l'annonce officielle de la signature de son nouveau contrat, faite le 25 avril 1980 sur la scène de l'Avery Fish Hall à New York où elle donne son premier concert depuis de longs mois, la chanteuse se met au travail, et son premier recueil Arista sort dans les bacs au début du mois d'octobre sous le titre « Aretha ». Au total, dix chansons dont quatre ont été produites par Arif Mardin, le reste du disque étant confié à Chuck Jackson, demi-frère de Jesse Jackson et ancien complice de Natalie Cole. La connexion avec Jackson s'est faite très simplement lorsque Mardin, surchargé de travail, n'a pu trouver le temps de produire l'ensemble des séances ; deux chansons de Chuck Jackson ayant été retenues lors du choix initial du répertoire, Aretha trouve naturel de faire appel à lui pour en assurer l'enregistrement. Jackson est pétri d'admiration pour Lady Soul et se révèle le directeur artistique rêvé face à une artiste aussi délicate à manier en studio. Charmée par ce contact initial, elle le pousse alors à prendre en main la seconde moitié de son 33-tours, cosignant avec lui la seule chanson qu'elle a écrite pour l'album, *School Days*.

C'est d'ailleurs grâce à l'une des chansons de Jackson, *United Together*, qu'Aretha opère son grand retour dans les hit-parades à la fin de l'année, retrouvant le Top 10 noir pour la première fois en trois ans. L'embellie se confirme au cours des mois suivants grâce à une relecture de *What a Fool Believes* des Doobie Brothers, puis plus modestement avec une plage produite par Arif Mardin, *Come to Me*. Le bilan commercial de ce premier essai Arista n'est pas spectaculaire, mais le disque est perçu par la critique comme un retour de Lady Soul dans un registre gospel, blues et rock qu'elle n'aurait jamais dû quitter.

Après le succès du film *The Blues Brothers*, la remise annuelle des Grammy Awards le 25 février 1981 offre un nouvel exemple d'un certain retour en grâce de la soul traditionnelle. Totalement absente de la compétition la saison précédente, Aretha apparaît sur la liste des

nominés pour la présence sur son album de *Can't Turn You Loose*, un emprunt à Otis Redding qu'elle est invitée à interpréter en direct lors de la cérémonie.

Clive Davis est si bien convaincu qu'elle remportera le trophée de « Meilleure chanteuse de rhythm & blues » qu'il organise ce soir-là une brillante réception dans la Tower Suite du Time/Life Building à New York. C'est oublier trop vite que la carrière d'Aretha est seulement en convalescence ; non seulement Aretha perd le Grammy au profit de la chanteuse Stephanie Mills dont la soul pailletée façon Broadway illustre les dérives que connaît la musique noire du moment, mais la fête de Davis est un fiasco, l'acrophobie croissante d'Aretha l'ayant empêchée de monter en ascenseur jusqu'au quarante-septième étage de la tour.

Moins anecdotique est l'indifférence relative du grand public à la sortie d'un album qui se hisse péniblement dans le Top 50 des meilleures ventes pop. La politique imaginée par Clive Davis n'est pas stérile, mais il est loin de connaître avec Aretha un succès comparable à celui de Dionne Warwick quelques mois plus tôt. Ce demi-échec l'amène à envisager le recueil suivant d'un œil différent. L'idée de développer un concept plus scintillant, moins proche des racines noires de sa chanteuse, lui vient alors dans le sillage de la tournée que cette dernière effectue en Grande-Bretagne à cette époque.

Pressée par des besoins financiers que l'état stationnaire du révérend Franklin vient accroître, Aretha se voit contrainte de multiplier les initiatives afin de renflouer ses finances. Dans un premier temps, elle s'adresse aux services comptables d'Atlantic en leur réclamant d'importants arriérés de royalties, mais son ancienne patrie discographique refuse en publiant officiellement ses comptes pour preuve de sa bonne foi. La manœuvre, indélicate dans un milieu qui n'est pas réputé pour sa transparence, a le don d'agacer souverainement Aretha qui s'oppose formellement à la publication des nombreux inédits enfermés dans les placards d'Atlantic. L'équivalent de deux ou trois albums, à en croire Jerry Wexler ², un trésor de guerre conséquent, rendu inutilisable du fait des rapports tendus entre la compagnie et son ancienne vedette. Du point de vue d'Aretha, il s'agit moins de punir Atlantic que d'éviter la sortie intempestive de compilations susceptibles de concurrencer ses nouvelles productions ; sur les conseils de ses avocats, elle a veillé à garder contractuellement la maîtrise de son patrimoine enregistré, après avoir vu avec quelle facilité Columbia continue d'exhumer ses anciens enregistrements, à l'image de l'album « *Legendary Queen of Soul* » qui voit le jour en 1981.

Fin diplomate, Ahmet Ertegun se tient en dehors de la controverse

afin de préserver ses bonnes relations avec Aretha. Un accord à l'amiable est trouvé au bout de quelques mois, qui permet à la chanteuse de recouvrer une partie des sommes demandées. Dans l'intervalle, elle remplit son compte en banque en acceptant une série d'engagements, en particulier à Londres où elle est attendue comme le Messie à l'automne 1980. Contrairement à ses habitudes, Aretha se produit sur scène à un rythme soutenu, à raison de deux prestations par soir pendant six jours. Outre sa joie de croiser au Savoy Hotel son ami Marvin Gaye qui a choisi l'Europe pour sa longue traversée du désert, le meilleur souvenir qu'elle rapporte de ce séjour en Europe est sa participation le 17 novembre à un gala de bienfaisance, animé par Sammy Davis Jr., auquel assiste le clan des Windsor. Entre la jeune chanteuse écossaise Sheena Easton et l'acteur Larry Hagman, auréolé de son triomphe dans la série *Dallas*, elle interprète *Amazing Grace* devant la reine mère, le prince Charles et sa fiancée Diana.

Cette rencontre inattendue entre la veuve du roi George VI et la Reine de la soul constitue le véritable point de départ d'une carrière d'icône grand public. Aretha n'est d'ailleurs pas la seule à effectuer ses débuts dans cette arène au même moment. Privées des faveurs de la jeune génération par la vague disco, les stars du rock sont en train de se débarrasser de l'imagerie rebelle qui avait fait leur réputation dans les années soixante et de s'inventer une nouvelle légitimité dans les salons d'une jet-set cruellement en manque de figures de référence depuis le déclin des familles couronnées. Au même titre que les vedettes de l'écran, Aretha trouve sa place au sein de cette nouvelle aristocratie, ainsi qu'en témoigne sa participation à de nombreux galas de charité pour des associations telles que la Sickle Cell Anemia Foundation et l'Arthritis Foundation ou encore, l'Aretha Franklin Artist Ball annuel dont elle lancera l'idée en 1982.

Clive Davis commence à entrevoir le parti à tirer de cette évolution d'image, et décide de sacrifier à la mode en plein essor des invités vedettes lorsqu'il met en chantier un nouvel album. Le guitariste et chanteur retenu pour cette opération de charme est George Benson, un jazzman au pedigree incontestable qui a investi la sphère pop en enregistrant *This Masquerade* en 1976 avant de rajeunir *On Broadway* des Drifters deux ans plus tard. Benson a poursuivi dans une veine similaire au cours de l'été 1980 grâce à *Give Me the Night*, et semble bien placé pour ouvrir les portes du marché généraliste à Sister Soul.

Le producteur chargé de diriger cette deuxième aventure Arista est à nouveau Arif Mardin, mais Davis lui demande cette fois de donner de sa chanteuse une image plus hollywoodienne, parfaitement résumée par la photo que l'on découvre en pochette de « Love All the Hurt Away » à sa sortie au mois d'août 1981. Juchée sur une montagne de malles de grand luxe, Aretha joue les stars face à l'objectif de George

Hurrell, portraitiste attitré des vedettes de l'écran d'autrefois, qui la transpose dans un registre rétro avec sa voilette et son étole de fourrure blanche. Seule référence à la *natural woman*, un sac de voyage avachi portant l'inscription « The Blues Brothers » rappelle son succès récent à l'écran.

La sonorité limpide des dix plages de l'album est à l'opposé de l'atmosphère épaisse, proche de la moiteur sudiste, de l'époque Atlantic. En dépit de la présence des Sweet Inspirations sur quelques titres, et même du révérend James Cleveland invité avec sa chorale sur la reprise de *You Can't Always Get What You Want* des Rolling Stones, Mardin a suivi à la lettre les instructions de Davis en plaçant la voix d'Aretha dans un décor climatisé caractéristique des années quatre-vingt naissantes. Et au lieu d'aller rechercher les complices de la grande époque, il assume la rupture en s'adressant cette fois aux musiciens de studio les plus en vogue de Los Angeles : le bassiste Marcus Miller, plusieurs membres du groupe de pop-rock Toto, Louis Johnson des Brothers Johnson...

Partagé à peu près équitablement entre *dance music* et grands hymnes à l'amour tels que les aime Lady Soul, ce recueil conçu pour être matraqué sur les ondes propose un rhythm & blues contemporain techniquement irréprochable, mais vidé d'une bonne part de sa substance. Ce n'est pas tant l'usage des synthétiseurs que l'on peut regretter ; Stevie Wonder a prouvé une décennie plus tôt que la technologie savait se mettre au service de la soul, et la génération rap montre au même moment qu'il est possible de faire un usage créatif de l'électronique. Le principal défaut des productions de Mardin tient à leur côté aseptisé.

Le meilleur exemple de cette dérive est donné par *Hold On I'm Comin'* ; propulsé par des arrangements impeccables et la basse funky de Marcus Miller, l'hymne soul de Sam & Dave quitte définitivement le monde du ghetto et se pare du manteau d'insouciance formatée caractéristique de l'ère Reagan. D'autres indices trahissent cet embourgeoisement – la référence au « French perfume » dans *Whole Lot of Me*, les vocalises acrobatiques d'Aretha qui évoquent davantage les démonstrations stériles d'une gymnaste que le discours gracieux d'une étoile de ballet –, ce qui n'empêche pas « Love All the Hurt Away » de trouver un public en faisant légèrement mieux que son prédécesseur sur le plan commercial.

Le duo avec George Benson qui a donné son intitulé à l'album n'est pas étranger à cette semi-réussite, mais l'avancée est encore timide sur les charts pop avec une modeste 36^e place dans le classement des meilleures ventes de 33-tours. Une nouvelle fois, la reconnaissance vient principalement de l'Amérique noire et la politique de Clive Davis montre ses limites. Le fait qu'Aretha obtienne son onzième Grammy

Award grâce à *Hold On I'm Comin'* au soir du 24 février 1982 constitue même une récompense douce-amère pour sa maison de disques dans la mesure où elle cantonne inexorablement Aretha dans le camp du rhythm & blues.

Cette déception n'est pas étrangère au changement de politique éditoriale qui intervient en ce début de saison 1982. Clive Davis ne renonce pas à faire d'Aretha une diva universelle ; on en voudra pour preuve la prestation remarquée de cette dernière en décembre 1981 au Roxy, un club de rock branché de Sunset Boulevard à Los Angeles, fréquenté par l'élite hollywoodienne. Il semble néanmoins se rallier à la vieille doctrine édictée par Jerry Wexler selon laquelle Aretha ne peut réussir dans l'arène pop sans assumer pleinement son passé gospel. Oubliant Arif Mardin, Davis assume cette fois les racines afro-américaines d'Aretha en la confiant au porte-parole d'une nouvelle soul en pleine éclosion, Luther Vandross.

Après quatre années d'administration démocrate sous la direction d'un président Carter qui a eu le tort de croire à plus de justice sociale et moins d'inégalités raciales, l'Amérique nouveau riche de l'ère post-disco adhère massivement aux objectifs individualistes vantés tout au long de sa campagne par le nouvel hôte de la Maison-Blanche, Ronald Reagan. Dès son arrivée au pouvoir en janvier 1981, l'ancien gouverneur de Californie met en œuvre une politique visant à faciliter l'ascension des catégories le mieux à même de s'intégrer au modèle ambiant, rejetant dans l'enfermement de la misère l'ensemble de ceux qui n'ont pas les moyens d'une telle progression sociale. Cette vision antagoniste des rapports entre les classes, exacerbée par la montée de la crise, va s'exprimer pendant plus de dix ans à travers la diminution des aides fédérales aux universités noires, le démantèlement des programmes d'aide aux plus démunis et, plus généralement, toutes les mesures de discrimination positive qui avaient permis de réduire en partie la fracture sociale aux États-Unis... Reagan se montre particulièrement éloquent lorsqu'il dénonce la politique de « favoritisme racial » instaurée par Kennedy, Johnson et Carter, ralliant à son point de vue les catégories émergentes, promptes à se démarquer des classes les plus défavorisées auxquelles elles ont trop peur d'être assimilées.

Après Jimmy Carter qui avait nommé davantage de Noirs à des postes ministériels en quatre ans que l'ensemble de ses prédécesseurs en deux siècles, on assiste à un retour en arrière dramatique pour la principale minorité d'Amérique. L'habileté de l'administration Reagan consiste d'ailleurs à dévoyer les pratiques de Carter, multipliant les nominations d'Afro-Américains conservateurs acquis à sa cause à des postes clés afin de désamorcer toute accusation de racisme. Dans le

même temps, la commission gouvernementale pour les Droits civiques voit ses effectifs amputés des trois quarts, pour citer un exemple parmi beaucoup d'autres.

Les effets de cette politique, associés à ceux de la récession, vont rapidement transformer les quartiers afro-américains en zones de non-droit. La criminalité *black-on-black* – perpétrée par des Noirs sur des Noirs – grimpe en flèche, coïncidant avec l'arrivée suspecte et massive de drogues bon marché dans les ghettos, à un moment où l'Administration américaine recherche par tous les moyens des sources de financement occultes afin de soutenir les mouvements contre-révolutionnaires en Amérique centrale. Les classes moyennes et supérieures afro-américaines, choisissant tout naturellement de désertir ces jungles urbaines, émigrent dans des banlieues résidentielles, et l'on assiste au sein même de la communauté noire à une cassure qui trouve un écho au plan culturel, des deux côtés d'une même vision individualiste du quotidien. Au chacun-pour-soi désespéré des laissés-pour-compte du ghetto dont le hip-hop devient le moyen d'expression privilégié, fait écho le chacun-pour-soi égoïste des classes noires émergentes qui expriment leurs aspirations bourgeoises à travers une nouvelle forme de musique soul, sophistiquée et sagement sexy.

À la différence de la fin des années 1970 au cours desquelles la pop blanche et le funk noir s'étaient amalgamés dans le creuset disco, on assiste au cours de l'ère Reagan à une remontée des tendances ségrégationnistes qui se sont longtemps exprimées aux États-Unis sous couvert de la doctrine « séparés mais égaux ». L'élection de Vanessa Williams au titre de Miss America en 1983 est exemplaire de cette dérive ; une partie de l'opinion publique, choquée qu'une Afro-Américaine puisse représenter leur pays pour la première fois de son histoire, pousse la jeune femme à la démission sous des prétextes puritains fallacieux.

Cette tentation séparatiste, sans être comparable à la parfaite imperméabilité entre les genres qui a pu régner dans l'univers du disque jusqu'à l'avènement du rock'n' roll, trouve clairement un nouvel élan. Signe de l'évolution des mentalités, le magazine *Billboard* abandonne la dénomination « Soul » en tête des hit-parades afro-américains dans son numéro du 26 juin 1982 et adopte le terme « Black ». Loin de la philosophie de la libération qui avait servi de moteur à la soul des origines, et en marge d'une industrie hip-hop encore balbutiante, la nouvelle musique commerciale noire se scinde en deux grands courants, le funk et la ballade.

Tandis que Rick James et Prince se partagent les faveurs des amateurs de la première école, on observe un grand retour de la ballade sentimentale noire dont la tradition remonte à Nat « King »

Cole. Le premier vecteur de cette « soul douce et romantique avec une légère coloration sexy ³ » – ainsi que la définit l'un de ses meilleurs représentants, Smokey Robinson – est la radio noire, en pleine évolution au moment où s'éclipse le disco. Après le règne des disc-jockeys exubérants aux expressions empruntées à la rue est venu le temps des animateurs éduqués au discours feutré et à la programmation veloutée dont la popularité grandissante explique l'essor du format radiophonique *quiet storm* – un nom emprunté à un enregistrement particulièrement soyeux de Robinson.

La nouvelle coqueluche de la ballade noire à l'aube des années 1980 est Luther Vandross, héritier direct d'une école représentée jusque-là par Al Green, Barry White, Marvin Gaye, Billy Paul et Teddy Pendergrass. Porté par une remarquable souplesse vocale à laquelle s'ajoute un appétit créatif insatiable, Vandross va largement contribuer à la survie de la soul tout au long de cette décennie ambiguë pour la musique populaire noire, écartelée entre la dilution de son âme dans les décombres pop du disco et la tentation de la radicalité de la rue figurée par le rap. La fidélité de Luther à la tradition musicale afro-américaine va d'ailleurs le priver longtemps d'un succès de masse en dehors de sa communauté ; il lui aura fallu placer pas moins d'une quinzaine de best-sellers dans les classements Black avant de trouver sa place pour la première fois dans le Top 10 pop en 1989.

Son irruption sur les ondes des radios noires remonte à l'été 1981 lorsque la chanson-titre de son premier album Epic, « Never Too Much », s'installe deux semaines durant en tête des charts noirs. Pour Luther, cette consécration est le résultat d'un parcours original, à contre-courant des modes et des habitudes. La musique a toujours fait partie du quotidien de ce New-Yorkais dont le père avait été vocaliste dans un big band, et la sœur aînée chanteuse au sein d'un ensemble de doo-wop baptisé les Crests. Dès l'enfance naît chez lui une passion pour les voix féminines ; Luther raconte souvent qu'adolescent sa mère le menait à la baguette en le menaçant de le priver de télévision quand les Supremes ou Dionne Warwick passaient dans une émission.

Luther entame des études d'ingénieur au sortir de l'adolescence, mais la musique reprend le dessus lorsqu'il parvient à vendre une chanson aux producteurs de la comédie musicale *The Wiz* en 1974. La même année, il fait la connaissance de David Bowie qui lui confie la direction et les arrangements des chœurs de son album « Young Americans ». Ce premier contrat lui permet de poursuivre avec Bette Midler sur son album « Songs for the New Depression », dont le producteur n'est autre qu'Arif Mardin, et celui-ci recrute Luther sur des séances de Chaka Khan, Carly Simon, Ringo Starr, Z.Z. Hill, Lou Rawls... Vandross ambitionne de mener sa propre carrière, mais la fin

des années 1970 laisse peu de place à la ballade noire et il se contente de vivre confortablement en multipliant les jingles publicitaires et les séances en tant que choriste à la requête de Quincy Jones, Chic (*Le Freak*), Sister Sledge (*We Are Family*), ou encore Barbra Streisand et Donna Summer.

Avec la nouvelle décennie, sa réputation lui permet enfin de signer un contrat d'artiste chez Epic ; la sortie de « Never Too Much » pendant l'été 1981 marque le début d'une période de quinze années au cours desquelles tous ses recueils vont se vendre à plus d'un million d'exemplaires. Mais la réussite de Luther Vandross ne se limite pas à ses qualités d'interprète ; afin de mieux imposer sa personnalité vocale intimiste, cet auteur pénétrant détaille les méandres des émotions humaines à l'aide de mots simples, de mélodies abouties et de mélismes d'une extrême élégance. En studio, ce producteur attentif veille à tout avec l'appui d'une équipe au sein de laquelle on trouve l'arrangeur Nat Adderley Jr. et surtout Marcus Miller, complice de tous les instants rencontré à la fin des années 1970 dans l'entourage de Roberta Flack.

Tous les chemins semblent mener à Vandross lorsque Clive Davis se met en quête d'un nouveau producteur pour Aretha, qu'il s'agisse des deux acteurs majeurs de l'album « Love All the Hurt Away » que sont Arif Mardin et Marcus Miller, ou encore de l'intéressé lui-même qui voue une véritable vénération à Dionne Warwick, Diana Ross et Aretha Franklin, et rêve tout haut de les produire un jour. Vandross a été jusqu'à le proclamer dans les colonnes du magazine *Rolling Stone* au lendemain du succès de son premier album, une déclaration qui n'échappe pas à Clive Davis : « Il est toujours ardu de trouver des hits potentiels, mais il était plus difficile encore de trouver des compositions susceptibles de renouveler l'image d'Aretha tout en lui assurant la fidélité du public noir. À la suite de cet article dans *Rolling Stone*, j'ai tout de suite pensé qu'une collaboration avec Luther serait une bonne idée, particulièrement au regard de son succès 4. »

Aretha n'a pas gardé le même souvenir de l'enchaînement des événements ; connaissant la tendance naturelle de Davis à tout ramener à sa personne, la version de la chanteuse est certainement crédible. À l'entendre, l'idée de faire appel à Luther lui aurait été soufflée par sa cousine Brenda Corbett. Mais seul le résultat compte, et Aretha retrouve Luther au début de 1982 à Los Angeles pour le début d'une aventure commune qui va s'étendre sur deux saisons et permettre à la carrière de la chanteuse de rebondir. S'ils ont déjà eu l'occasion de se croiser lors d'un concert de Lady Soul dont Luther assurait l'ouverture, leur premier contact n'est facile pour aucun des deux protagonistes. Luther ne veut pas le montrer, mais il est extrêmement intimidé par cette diva plus âgée de neuf ans qu'il

idolâtre depuis l'adolescence ; ce n'est pourtant pas un débutant et ceux qui l'ont approché sont frappés par sa détermination et son autoritarisme. De son côté, Aretha apprécie les directeurs artistiques qui se rangent à son avis et veillent à son confort, redoutant plus que tout les producteurs péremptoires et dirigistes ; quelques années plus tôt, il a fallu toute la diplomatie de Curtis Mayfield pour que l'aventure de « Sparkle » se déroule sans accroc.

Le fait qu'Aretha lui donne du « M. Vandross » lorsqu'elle lui fait passer au téléphone ce qui ressemble à une audition ne contribue pas à briser la glace ; le chanteur, qui s'apprêtait à l'appeler Aretha, se rabat sur un « Miss Franklin » respectueux. Luther est plus jeune qu'Aretha, mais ce n'est pas un débutant et ceux qui l'ont approché sont frappés par sa détermination et son autoritarisme. Malgré cela, le courant passe entre les deux artistes qu'unissent un même respect pour la musique, et peut-être plus encore un goût partagé pour la *soul food* qui empâte leurs silhouettes respectives. Les familiers d'Aretha le savent, elle a l'habitude de commander du poulet frit par seaux entiers et des hamburgers par dizaines lorsqu'il s'agit de satisfaire sa fringale en studio, une tradition qui séduit Luther, ravi de découvrir cette femme très nature au comportement de grande sœur. Il s'avoue également surpris de son professionnalisme : « Lorsqu'elle arrive en studio, elle est déjà fin prête. En général, les artistes passent deux ou trois heures devant un micro à se chercher. Pas Aretha Franklin, qui est d'emblée Aretha Franklin. Elle a cette capacité à donner le meilleur d'elle-même instantanément. C'est vraiment surprenant. Je conseillerais à quiconque souhaite la produire de garder le micro ouvert en permanence, même pendant les essais ou la première prise 5. »

Le secret de la réussite de Vandross est d'avoir su ramener la musique populaire afro-américaine dans le giron de la radio, après une longue incursion sur les pistes de danse. Pour une artiste telle qu'Aretha dont le succès s'est construit à la fin des années soixante sur l'émergence simultanée de la FM et des stations noires urbaines, le succès de l'album « Jump to It » est en large part attribuable à sa sonorité comme à son esprit éminemment radiophoniques. Un succès perceptible dès la publication du disque au cours de l'été 1982 ; pour la première fois en cinq ans, Aretha retrouve la place d'honneur des hit-parades afro-américains, et non de façon furtive puisqu'elle s'y maintient tout au long du mois de septembre.

Le monologue improvisé sur la plage-titre – une composition signée Vandross et Marcus Miller – est partiellement responsable de la popularité du disque. En adoptant spontanément le langage de la rue lorsqu'elle improvise une conversation imaginaire avec sa meilleure amie – « On s'amuse bien toutes les deux au téléphone, pas vrai ?

On se tient au courant des derniers potins, on se raconte qui a plaqué qui cette semaine » –, Aretha déborde le cadre très formel de la chanson et invoque la banalité du quotidien, renouant avec l'image d'une Sister Soul accessible, terre à terre, proche de son auditoire.

Au même titre que *sock it to me* avait contribué à la légende de *Respect, who drop-kicked who* (« qui a plaqué qui ») donne un vernis de naturel à *Jump to It*. L'expression n'est pas neuve au sein de la communauté noire, mais elle n'est pas usuelle à la radio et contribue à entretenir un sentiment de solidarité, d'appartenance culturelle ; quant à l'Amérique blanche, elle découvre une formule branchée aussitôt adoptée, avec cette fascination proche de la névrose pour les attributs musicaux, vestimentaires et langagiers de cette minorité qu'elle s'applique pourtant à maintenir à l'écart.

Le monologue de *Jump to It* n'est pas l'unique atout de ce troisième album Arista. Outre la touche de sensualité typiquement afro-américaine qui propulse *Love Me Right* dans les classements Black, Vandross a tenu à glisser une note soul-jazz très contemporaine dans *(It's Just) Your Love* en faisant appel au pianiste George Duke. Pour sa part, Aretha s'est fait assister de son vieil ami Levi Stubbs des Four Tops en interprétant la seule composition écrite par ses soins, *I Wanna Make It Up to You*. Dès la fin de l'été, « *Jump to It* » s'installe sept semaines durant à la tête des classements des meilleures ventes noires et devient disque d'or, une première depuis le recueil « *Sparkle* » en 1976. Seule déception, aucun Grammy ne vient couronner cette fois les efforts d'Aretha qui se rattrape en recevant un American Music Award dans la catégorie « Meilleur album soul de l'année » ; le soir de la remise de ce prix, elle fait sensation dans sa robe bustier amplement décolletée lorsqu'elle s'avance sur scène pieds nus, ses escarpins à la main, avant d'expliquer au public avec son naturel coutumier que ses chaussures lui faisaient trop mal.

Sur cette note d'humour relayée par le service de presse d'Arista, Clive Davis croit voir le bout du tunnel et s'empresse de programmer de nouvelles séances au début de 1983. Luther Vandross, toujours aux commandes, cosigne avec Marcus Miller la moitié des huit titres du disque et fait appel aux mêmes accompagnateurs que précédemment, en particulier Cissy Houston dans les chœurs. L'atmosphère n'est cependant plus la même en studio. Préoccupée par des problèmes d'ordre personnel, Aretha n'est pas aussi détendue qu'elle l'était un an plus tôt ; quant à Vandross, il semble avoir perdu ses complexes depuis le succès de son propre recueil « *Forever, For Always, For Love* ». Plus du tout intimidé par Lady Soul depuis la réussite de *Jump to It*, son assurance irrite au plus haut point Aretha.

« Il fallait bien que je lui dise ce qu'elle devait faire, se justifie Vandross, et je me suis raisonné en me disant que je pouvais tout faire

rater si je me comportais comme un simple fan. (...) Il fallait que je fasse preuve d'autorité avec doigté si je voulais réussir, car elle a besoin d'être dirigée⁶. » La remarque est justifiée. En dépit de son professionnalisme, Aretha a toujours ressenti le besoin d'être accompagnée en studio, histoire de se rassurer elle-même. Mais à l'inverse de Jerry Wexler qui avait le privilège de l'âge quand il lui tenait la main pendant les séances d'enregistrement, Luther a le tort d'adopter un style un peu trop impératif lors de ce nouveau projet commun. Dès la première séance, le ton monte, les accusations fusent, la diva part en claquant la porte, et Clive Davis se voit contraint de jouer les arbitres en catastrophe afin de recoller les morceaux. L'enjeu est trop important pour que chacun campe sur ses positions, et l'enregistrement reprend dès le lendemain, mais le cœur n'y est plus tout à fait, Luther et Aretha sachant déjà qu'ils ne retravailleront plus ensemble.

Les équipes promotionnelles d'Arista se sont ingéniées à ne pas ébruiter l'affaire, et « Get It Right » sort dans une sérénité retrouvée au mois de juin. Aretha est méconnaissable sur la pochette. Après la coupe courte gentiment canaille arborée un an plus tôt, elle se réinvente cette fois en bourgeoise parvenue avec une permanente blonde figée et une tunique blanche à paillettes dorées, donnant raison à ceux qui la prétendent incapable de s'accepter telle qu'elle est. À ce détail près, la couleur musicale du disque est très proche de celle de « Jump to It », la plage-titre proposant même une variation sur un thème mélodique emprunté à l'une des plages du recueil précédent (*It's Just*) *Your Love*⁷. Aretha poursuit également le monologue entamé sur *Jump to It* au milieu de *Every Girl (Wants My Guy)* et la chanson s'installe dans le Top 10 Black, mais c'est *Get It Right* qui rafle la mise en donnant à la chanteuse le dix-septième Numéro Un noir de sa carrière.

Au terme de ces deux collaborations avec Luther Vandross, Aretha a enfin retrouvé sa légitimité auprès des siens, mais il lui reste à reconquérir durablement les faveurs du reste de l'Amérique. L'accueil mitigé du public pop, en retrait par rapport aux résultats de « Jump to It », n'est pas à la hauteur des espérances de Clive Davis qui peine toujours à imaginer la bonne formule. Il lui faudra encore patienter deux années avant d'y parvenir.

1. Pauline Kael, *5001 Nights at the Movies*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1985, p. 88.

2. Gerri Hirshey, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, op. cit., p. 247.

3. Sebastian Danchin, *Encyclopédie du Rhythm & Blues et de la Soul*, op. cit., p. 468.

4. Mark Bego, *Aretha Franklin – The Queen of Soul*, op. cit., p. 206.

5. Fred Bronson et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, op. cit., p. 307.

6. *Ibid.*, p. 319.

7. Il s'agit visiblement d'un thème cher à Vandross qui en proposera lui-même une lecture à peine modifiée en 1993 sous le titre *Heaven Knows*.

Chapitre VIII

Retour à Detroit (1984-2000)

Le renouveau que connaît la carrière d'Aretha Franklin coïncide avec une période de trouble dans son quotidien. Cinq ans après leur mariage très médiatisé, la chanteuse et Glynn Turman font brusquement connaître leur intention de renoncer à l'existence commune ; dans un même élan, Aretha annonce son retour définitif à Detroit et ses amis organisent en son honneur une fête d'adieux qui marque son retrait officiel de la vie californienne.

Ce départ masque la réalité de cette séparation aux yeux de la presse qui relaie abondamment une *farewell party* brillante à laquelle participent Smokey Robinson, Dionne Warwick, la jeune vocaliste Deniece Williams dont le parcours artistique entre gospel, soul et rock, évoque celui d'Aretha, et même Luther Vandross qui entend montrer par sa présence qu'il a enterré la hache de guerre.

La diva d'Encino laisse derrière elle nombre de souvenirs accumulés depuis son installation sur la côte Ouest au milieu de la décennie précédente. C'est là qu'elle a vu grandir ses enfants ; à l'exception de Kecalp qui entre tout juste dans l'adolescence, ses trois autres fils sont grands et volent désormais de leurs propres ailes. L'aîné, Clarence, a même participé à l'aventure de l'album « Get It Right », composant le titre *Giving In* dont Teddy – le fils d'Aretha et Ted White – a enregistré les parties de guitare. Quant à Eddie, il a été marié quelque temps plus tôt par le révérend Cleveland et se prépare à une carrière de clergyman comme son grand-père.

Malgré les déclarations de façade, la crise couvait au sein du couple Turman depuis le début de la décennie. Une crise larvée, qui s'exprime davantage par les attitudes qu'à travers les mots. Aretha et Glynn n'ont jamais connu de relations conflictuelles comparables à celles que la chanteuse a pu avoir avec son premier mari. Leur rupture évoque plus volontiers celle intervenue quelques années plus tôt avec Wolf

Cunningham, et ils conserveront des relations de bonne intelligence après leur divorce en février 1984. À leur décharge, leur union a été soumise très tôt au stress engendré par le drame survenu au révérend Franklin, suivi à quelques jours d'intervalle par le meurtre brutal d'un oncle de Glynn, victime de la violence ordinaire du ghetto.

Aux débuts de son mariage, Aretha était une mère de famille casanière, plus préoccupée de sa famille et de ses chers sitcoms télévisés que de sa carrière. Ses déplacements incessants dans le Michigan, tout comme son arrivée chez Arista, ont bouleversé cet état de fait : lorsqu'elle n'est pas en visite à Detroit, elle est occupée par ses enregistrements, les tournées de promotion et les concerts, et Glynn s'estime délaissé par cette femme beaucoup plus célèbre que lui. « Glynn aurait préféré une femme au foyer, mais Aretha n'était pas prête à sacrifier sa carrière pour lui ¹ », raconte Maurice Prince, un ami de Turman. D'autres proches se souviennent également que leurs modes de vie étaient en complète opposition : alors qu'Aretha se complaît à jouer les stars en limousine avec chauffeur, Glynn part au volant de son vieux break donner des cours d'art dramatique aux adolescents du ghetto ; à table, la première préfère les barbecues, jambon à l'os et autres andouillettes tandis que le second est un végétarien convaincu, incommodé par la fumée des deux paquets de cigarettes quotidiens de son épouse.

Glynn et Aretha ont leurs différences, mais elles ne sont pas récentes. Plus vraisemblablement, la flamme amoureuse a fini par s'éteindre. On sait la difficulté de la fille du Révérend à se fixer durablement, tant au plan affectif que personnel. De même qu'elle ne s'est jamais totalement habituée à la vie new-yorkaise, elle a fini par se lasser de son existence de star à Los Angeles. Les cérémonies mondaines ont usé leur charme d'autant plus vite que ses rêves hollywoodiens se sont évaporés : Aretha est une provinciale dans l'âme qui aspire à retourner dans son milieu d'origine, une réalité que l'on retrouve plus généralement dans l'Amérique noire, où les urbains poussés vers les métropoles du Nord par la Grande Migration ont tendance à regagner le Sud rural depuis le déclin industriel du pays.

Smokey Robinson, autre enfant de Detroit qui a longtemps hésité avant de s'installer au soleil de Californie, se souvient qu'Aretha souffrait depuis quelque temps déjà du mal du pays : « Nous nous trouvions un jour dans sa cuisine à Encino (...) quand elle m'a dit : "Tu sais, Smoke, je n'arrive pas à me faire à la vie ici. Detroit me manque, ma famille et mes amis aussi." (...) Deux ans plus tard, elle rentrait à Detroit ². »

Detroit a connu des bouleversements majeurs depuis qu'Aretha a quitté la ville au lendemain de son premier divorce en 1969. Les

mutations intervenues dans l'industrie automobile ont fait perdre à la Motor City un quart de sa population au profit de banlieues bourgeoises qui récupèrent la majorité des cols blancs concernés par le secteur tertiaire. Cet exode est à l'origine d'un phénomène de paupérisation de la ville même de Detroit, dont la conséquence est une sur-représentation de la communauté noire qui ouvre la voie à l'élection d'un maire afro-américain en 1973. Davantage encore que dans d'autres grandes métropoles américaines, le fossé se creuse à Detroit entre les classes moyennes et un prolétariat ouvrier durement touché par la montée du chômage. Les efforts du maire afro-américain Coleman Young, symbolisés par l'édification d'un Renaissance Center et de tours résidentielles au cœur de la ville sur les rives de la Detroit River, ne font qu'exacerber un clivage social générateur de violences urbaines.

Lorsqu'elle retourne définitivement dans le Michigan en 1983, Aretha ne prête qu'une attention distraite à ces difficultés qui la touchent de très loin. Aux yeux de cette femme épargnée par les servitudes du quotidien, le maire Young est un ami de toujours de son père tandis que Detroit constitue avant tout le décor de ses souvenirs d'enfance et le refuge de ce clan Franklin auquel elle est viscéralement attachée. C'est un soulagement pour elle de se rapprocher de son frère Cecil qui continue de gérer sa carrière, d'Erma qui s'est peu à peu éloignée de la musique en devenant assistante sociale dans une institution pour enfants en difficulté, de la benjamine Carolyn dont elle partage plusieurs mois la chambre dans la vaste demeure de LaSalle Boulevard, et plus encore de C.L. Franklin qui reste obstinément sourd à la vie. « Je savais que Detroit était mon véritable port d'attache, explique Aretha. Mon père était bien sûr dans l'incapacité de nous le dire, mais je suis convaincue que notre présence à ses côtés était pour lui source d'apaisement. Quelque part au fond de son inconscient, il savait que nous étions là [3](#). »

Un incident aux conséquences durables illustre cette tentation du repli sur soi. Peu après la sortie de « Get It Right », Aretha donne un concert à Atlanta lorsqu'une accumulation de retards lui fait rater son vol de retour. Elle se montre si anxieuse de rentrer à Detroit qu'elle monte sans hésiter dans le seul avion encore disponible, un vieil appareil à hélices dans lequel elle est terriblement secouée tout au long d'un trajet mouvementé. Aretha a eu si peur qu'elle s'accorde un temps de répit avant de reprendre l'avion, mais les semaines et les mois passent sans qu'elle parvienne à surmonter sa peur, transformant de fait la saison en année sabbatique.

Son entourage a déjà gardé un souvenir pénible de la crise d'acrophobie qui l'a empêchée d'assister à la réception donnée en son honneur dans les hauteurs du Time/Life Building en 1981, mais cette

nouvelle hantise est autrement plus fâcheuse. Malgré ses efforts et les stages thérapeutiques effectués dans l'espoir d'éloigner cette phobie, jamais Aretha ne parviendra à remonter dans un avion jusqu'à sa mort. Quelles qu'en soient les motivations, ce blocage la condamne dans un premier temps à travailler dans un rayon de quelques centaines de kilomètres de Detroit, ce qui l'empêche de retourner en Californie et de se produire en Europe où les offres les plus prestigieuses ne cessent d'affluer, au Japon où elle dispose pourtant d'un fan-club très conséquent, ou même en Chine, un pays sur le point de s'ouvrir au rhythm & blues au même titre qu'à McDonald's.

Le premier projet à faire les frais de cette phobie est un hommage musical à Mahalia Jackson. *Sing Mahalia Sing* est une comédie musicale imaginée par des professionnels de Broadway qui verraient volontiers Aretha dans le rôle de cette figure majeure du gospel qu'elle a bien connue. La mort par overdose de John Belushi lui ayant fait perdre l'espoir d'une suite aux aventures cinématographiques des Blues Brothers, Aretha est séduite par l'idée de briller dans un show au budget conséquent qui doit parcourir le Midwest au cours de l'été 1984. Le producteur du spectacle sait que la chanteuse n'entend pas rester longtemps éloignée de son père ; le planning de la tournée a même été calculé de sorte qu'elle ne se trouve jamais à plus d'une demi-journée en voiture de Detroit, mais elle doit commencer par effectuer trois semaines de répétitions à New York au début du mois de mai.

Jusqu'au dernier instant, Aretha a cru pouvoir s'y rendre en avion. Lorsque sa résolution la trahit au moment d'embarquer, elle se résout à effectuer le trajet en berline avant de comprendre, après plusieurs heures de route, que l'Amérique est un vaste pays. Ordonnant brusquement à son chauffeur de rebrousser chemin, elle renonce par la même occasion à un projet auquel elle semblait pourtant tenir et se trouve impliquée dans un procès à rallonge qui trouvera sa conclusion en 1989 avec sa condamnation à rembourser un quart de million de dollars à la production. Comme toujours, elle fait rejaillir sa frustration sur son entourage et va jusqu'à renvoyer son fiscaliste qui a osé lui affirmer que ces frais de dédit ne sont pas déductibles. Enfermée dans ses problèmes personnels, Aretha en oublie les réalités les plus élémentaires et renoue avec la réputation d'instabilité qui avait déjà entaché sa carrière lors de son premier divorce.

La mort soudaine de C.L. Franklin ne contribue pas à la rappeler à davantage de mesure. Plongé dans le coma depuis cinq ans, le Révérend a connu des hauts et des bas. Avec les années, son état s'est progressivement dégradé au point que ses médecins ont préconisé une trachéotomie, mais Aretha a cherché à s'y opposer afin de préserver

les cordes vocales de l'homme à la *million-dollar voice*. Cette réaction irrationnelle est caractéristique de l'attitude de déni dans laquelle elle s'enferme depuis le drame, persuadée que le Révérend renaîtra un jour à la vie. Elle a beau tout entreprendre pour le maintenir chez lui – au total, les soins donnés à son père lui auront coûté plus d'un demi-million de dollars –, le jour arrive où il devient impossible de continuer à le soigner à domicile. La mort dans l'âme, elle se résout à le faire admettre au New Light Nursing Home. Le 27 juillet 1984, quatre jours après son admission dans ce centre spécialisé, C.L. Franklin décède d'une défaillance cardiaque, comme s'il n'avait pu se résoudre à survivre loin des siens.

Conformément à une coutume établie dans la communauté noire lorsque disparaît une personnalité d'une telle importance (et qui la concernera au premier chef à sa mort en 2018), la dépouille du Révérend est exposée plusieurs jours durant afin que ses confrères pasteurs, les hommes politiques, les vedettes du sport et de la chanson, le monde de la presse et des médias ou encore la foule des anonymes puissent se recueillir devant son cercueil ouvert, dans les locaux du Swanson Funeral Home dont les spécialistes ont soigneusement embaumé le corps avant de le revêtir d'un costume crème, une Bible à la couverture immaculée posée à ses côtés.

Les obsèques se déroulent le samedi 4 août à onze heures, à New Bethel comme de juste. Plusieurs heures avant l'office, des centaines de personnes se trouvent déjà rassemblées devant l'église, et l'on estime à près de dix mille le nombre de ceux qui assistent à l'événement. Le bâtiment ne pouvant contenir plus de trois mille fidèles, des haut-parleurs ont été installés devant le bâtiment, à l'aide desquels est notamment retransmis le sermon d'un proche de toujours, le révérend Jasper Williams, qui a choisi pour l'occasion de dissenter sur le thème du « Bon soldat » – un emprunt à une épître de saint Paul ⁴.

Le début de la cérémonie est marqué par un incident, Erma ayant cru que la femme de son frère souhaitait suivre la première le cercueil. Plus fidèle que jamais à l'esprit du clan, Aretha règle la dispute autoritairement et l'altercation aurait tourné au pugilat si le pasteur Jesse Jackson ne s'était interposé. La messe d'enterrement va se poursuivre pendant plus de quatre heures dans une atmosphère survoltée. Les secouristes emportent sur des civières une dizaine de fidèles submergés par l'émotion, tandis que Pops Staples, Johnnie Taylor et Jackie Verdell se succèdent au micro et chantent Dieu à la mémoire du défunt. L'intervention la plus brillante est celle de Jesse Jackson, qui a perdu quelques jours plus tôt l'investiture démocrate à l'élection présidentielle du mois de novembre. De sa voix cuivrée, empruntant un ton résolument militant, le pasteur Jackson rappelle

que C.L. Franklin est né en 1915, tout juste cinquante ans après l'abolition de l'esclavage, et cinquante ans avant que les citoyens noirs américains bénéficient enfin de leurs droits civiques : « Il est né dans la misère, mais la misère ne l'a pas arrêté. (...) Sans soutien à la Maison-Blanche, à une époque où le Congrès ne comptait aucun député noir, où aucune de nos villes n'avait un maire noir, il est né dans la misère, mais lorsque Dieu veut faire éclore une fleur, même la sécheresse ne saurait l'en empêcher 5. »

Tandis que la foule se disperse en début d'après-midi, seuls les proches sont invités à accompagner le cercueil du Révérend jusqu'au Woodlawn Cemetery. En tout, ce sont plus de soixante voitures qui forment le cortège et suivent le corps, placé dans un superbe corbillard Cadillac LaSalle de 1940 : Aretha et sa fratrie auront veillé à ce que C.L. Franklin conserve sa superbe jusqu'au bout.

La disparition de son père provoque une nouvelle rupture dans le quotidien d'Aretha qui retrouve une certaine paix intérieure au terme de cette longue période d'incertitude, amplifiée depuis un an par une crise d'aphasie comparable à celle qui avait déjà accompagné sa séparation avec Ted White. « Elle retrouvait brusquement sa verve vocale. On aurait dit qu'elle se trouvait libérée 6 », confirme quelques mois plus tard son nouveau producteur, Narada Michael Walden.

D'un strict point de vue financier, ses charges se trouvent allégées, mais il s'agit d'une maigre compensation face à la perte de revenus engendrée par son refus de prendre l'avion et l'éloignement de la scène qui en découle. Les vedettes du disque sont habituées à réclamer des avances à leur compagnie chaque fois que le besoin s'en fait sentir, mais il s'agit d'un engrenage dangereux. Sans un nouvel album susceptible d'alimenter son compte, le crédit d'Aretha chez Arista a fini par s'épuiser et la firme lui oppose un refus poli, mais ferme. Les expériences passées avec Columbia et Atlantic ont démontré que la chanteuse pouvait s'avérer pugnace lorsque l'on refuse de céder à ses caprices, et elle se retourne aussitôt contre les comptables d'Arista, leur reprochant d'avoir omis de lui régler une partie de ses droits d'auteur. Clive Davis a la sagesse de préserver sa relation avec son artiste en évitant de se mêler directement de ce contentieux, tout en veillant à ce qu'un accord soit trouvé dans les meilleurs délais.

Le répit est de courte durée car Aretha reçoit au début de l'année 1985 une requête de l'État de New York faisant état d'une dette fiscale de plus de cent mille dollars pour non-paiement de taxes locales relatives à ses enregistrements Atlantic de la décennie précédente. Au même moment, plusieurs concerts ont été programmés à Carnegie Hall, qu'Aretha se voit contrainte d'annuler de peur que les autorités ne confisquent ses cachets.

Ces tracasseries interviennent à un moment où Lady Soul a besoin de fonds pour assumer un train de vie qu'elle ne semble guère décidée à réduire. Après avoir vécu quelques mois dans la maison de LaSalle en partageant la chambre de Carolyn, elle s'est installée pendant près d'un an chez Cecil et sa femme Earline en attendant de trouver un logement qui lui convienne. Aretha multiplie les projets, accumule les envies, mais son rythme indolent laisse peu de place à des réalisations concrètes. Plus casanière que jamais, elle se lève tard et meuble sa journée en regardant ses *soap operas* préférés ou les rencontres de boxe à la télévision. Quant à ses sorties, elles se limitent aux matchs des Detroit Pistons dont elle est une supporter acharnée, à ses virées à la discothèque l'Esprit ou au Club Taboo, aux rendez-vous qui meublent sa vie sentimentale...

Lorsqu'elle se décide enfin, elle ne se contente pas d'acquérir une petite maison avec un jardin à Bloomfield Hills, elle achète simultanément un appartement dans l'une des tours du centre-ville qui dominant la Detroit River. Ce pied-à-terre se révèle bien pratique lorsqu'elle n'a pas envie de regagner sa banlieue huppée le soir après une sortie, ou bien lorsqu'elle recherche un asile discret pour ses rencontres amoureuses.

Cette fièvre immobilière est l'expression de sa volonté de s'implanter définitivement à Detroit. Après s'être pliée aux contraintes du show-business en allant chercher la gloire à New York pour mieux la faire fructifier à Los Angeles, Aretha dispose enfin des moyens de contrôler tous les aspects de sa carrière à partir du quartier général qu'elle s'est choisi, celui dans lequel elle a grandi et qui reste à jamais associé au souvenir de son père.

Les édiles locaux se montrent particulièrement sensibles à ce choix. Detroit est à la recherche d'une nouvelle identité depuis que la robotisation des chaînes, la concurrence des constructeurs japonais et la flambée des prix du pétrole sont venues bouleverser l'économie de la capitale de l'automobile, et le monde du spectacle peut contribuer à cette reconversion. La réussite de Berry Gordy avait déjà transformé la Motor City en Motown dans les années soixante, et la présence d'une personnalité telle que la Reine de la soul pourrait aider la ville à renouer avec cet âge d'or, quinze ans après la désertion de Gordy, parti vivre ses rêves de grandeur sur la côte Ouest.

L'État du Michigan montre l'exemple au printemps 1985 en décrétant le samedi 25 mai *Aretha Franklin Appreciation Day*. Selon une habitude bien établie dans un pays épris de commémorations, plusieurs cérémonies officielles sont organisées à Lansing, la capitale de l'État, au terme desquelles la voix de la chanteuse est très officiellement déclarée « trésor naturel ». Le 10 août suivant, c'est au tour du maire noir de Detroit, le très charismatique Coleman Young,

de donner le nom de C.L. Franklin à la partie de Linwood Boulevard sur laquelle se dresse la New Bethel Baptist Church, ainsi qu'au petit parc situé à quelques centaines de mètres de la maison de LaSalle.

La famille Franklin est décidément à l'honneur sur la voirie de la Motor City cet été-là, la section du Washington Boulevard située en plein cœur de Detroit à hauteur de State Street ayant été rebaptisée Aretha Franklin's Freeway of Love le 24 juillet. À l'heure où la chanson *Freeway of Love* monopolise les ondes et les hit-parades, ce nouvel honneur prend une valeur hautement symbolique puisqu'il vient consacrer le grand retour de la diva soul sur le devant de la scène après une relative traversée du désert qui aura duré plus de dix ans.

Quelques mois après l'enterrement de son père, Aretha s'est attelée à l'enregistrement de son cinquième album Arista avec un enthousiasme renouvelé, poussée par un Clive Davis désireux de transformer l'essai après l'accueil prometteur réservé aux deux disques produits par Luther Vandross. Les relations tendues entre ce dernier et la chanteuse ayant fermé la porte à une troisième collaboration, Aretha et Davis se sont mis en quête d'un nouveau directeur artistique dès l'été 1984. La chanteuse et le directeur de sa maison de disques ont en tête des objectifs complémentaires ; tandis que la première cherche surtout à préserver sa liberté d'action en studio, le second souhaite faire appel à un professionnel du disque bien introduit dans l'univers de la pop. À l'affût des moindres soubresauts de l'actualité du disque, Davis a assisté cet été-là à la renaissance spectaculaire de la carrière de Tina Turner sur les brisées de l'album « Private Dancer ». Reléguée dans le ghetto du rhythm & blues à l'époque où elle était la partenaire de son mari Ike, Tina s'est trouvée une nouvelle légitimité grâce à un répertoire conjuguant habilement rock et soul. Depuis que *What's Love Got to Do with It* a pris la tête des charts pop pendant les trois premières semaines de septembre 1984, rien n'arrête plus Tina Turner dont on murmure déjà qu'elle sera à l'affiche du prochain *Mad Max* au côté de Mel Gibson.

Jet-set, disque de platine et Hollywood... Cette trinité électrise Clive Davis qui croit Aretha parfaitement capable d'égaler la démarche de sa consœur. Pour avoir longuement préparé le terrain depuis le début de la décennie, Davis juge le moment venu d'attirer dans ses filets le grand public international en faisant vibrer la corde nostalgique qui permet au rock de trouver un nouvel élan auprès des déçus de la *dance* et du disco, des réfractaires à la vague hip-hop. Tous les indicateurs vont dans ce sens en ce milieu des années 1980, qu'il s'agisse du succès de Tina Turner ou de celui des albums signés Phil Collins, David Bowie et Bruce Springsteen.

À quarante-deux ans, Aretha n'a guère l'intention de prendre une retraite dorée dans l'univers feutré de la ballade, et elle ne possède pas le profil requis pour s'intégrer à l'autre grand courant de la musique noire du moment, l'école funk. Portée par le rêve du *crossover*, elle peut en revanche séduire la masse des jeunes acheteurs d'albums, à la condition de s'immiscer dans leur univers musical en donnant à sa musique une énergie spécifiquement rock. « Je voulais enregistrer un disque plus actuel, confirme-t-elle. J'écoute beaucoup la radio et j'aimais bien ce que j'entendais : Eurythmics, John Waite, Van Halen, les Stones... (...) Mon intention était de m'adresser à un public plus jeune ⁷. »

Le nom sur lequel s'accordent Davis et Aretha est celui du batteur et producteur Narada Michael Walden. De dix ans plus jeune que Lady Soul, Walden relève de cette nouvelle génération d'Afro-Américains éduqués des classes intermédiaires et supérieures, moins concernés par la réalité du ghetto que par l'Amérique moyenne dans laquelle ils ont trouvé leur place. Sur le plan musical, cette mutation sociologique trouve sa meilleure traduction dans l'éclectisme de ce natif du Michigan qui a fait ses classes au cours des années 1970 au sein de formations de jazz-fusion prestigieuses telles que Weather Report et le Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin, avant de s'ouvrir au rock blanc en côtoyant Jeff Beck et Carlos Santana. Walden dirige également son propre groupe avec lequel il a réalisé en 1979 un album best-seller intitulé « The Dance of Life ».

Sans renoncer à chanter, ce touche-à-tout se lance dans une carrière de directeur artistique dès l'aube de la nouvelle décennie dans l'ombre de Sister Sledge, puis aux côtés des artistes de soul adolescents Stacy Lattisaw et Johnny Gill. Clive Davis est l'un des premiers à faire confiance à Walden en lui confiant la chanteuse Angela Bofill. Le succès du recueil « Too Rough » en 1983 fait de lui le producteur tout trouvé l'année suivante lorsqu'il s'agit de mettre en scène la nouvelle recrue d'Arista, Whitney Houston. Avec plus de douze millions d'exemplaires vendus, le premier album de cette dernière va faire de Narada Michael Walden l'un des acteurs majeurs de la production, au même titre qu'un Quincy Jones fraîchement auréolé du succès planétaire de l'album « Thriller » de Michael Jackson.

La renaissance artistique et médiatique d'Aretha Franklin n'est pas le moindre des faits d'armes de Walden qui met en chantier l'album « Who's Zoomin' Who ? » à l'automne 1984. Ces premières séances inaugurent un mode de fonctionnement inédit puisque Aretha élit domicile au studio United Sound de Detroit, faute de pouvoir se déplacer à New York ou sur la côte Ouest. Ce nouvel arrangement lui permet de se produire elle-même le cas échéant, un avantage dont elle tire aussitôt profit. Pour la première fois de sa carrière, elle signe seule

la réalisation de deux extraits de son disque : *Integrity* – une diatribe virulente contre ces prédateurs masculins qui profitent de la naïveté féminine, écrite en l' « honneur » de son petit ami du moment – ainsi qu'une relecture de *Sweet Bitter Love*, une composition de Van McCoy déjà enregistrée sur l'album « Sister Soul » au crépuscule de son séjour chez Columbia. Pour ces deux enregistrements, Aretha a tenu à faire venir en studio les musiciens habituels de Luther Vandross, un choix symptomatique de son admiration pour ce dernier.

À l'inverse, elle perd tout contrôle sur la réalisation des plages confiées à Narada Michael Walden et doit se contenter de placer sa voix sur des bandes préenregistrées par son nouveau producteur dans la région de San Francisco. Walden ne la tient pas informée des détails et elle ne découvrira que beaucoup plus tard, en consultant la pochette du disque, la présence à la basse de Randy Jackson, ou dans les chœurs de Sylvester, l'ancien roi du disco-funk.

La réalisation de l'album se trouverait accélérée par ce processus de fabrication à la chaîne si le différend financier opposant Aretha à sa maison de disques ne venait compliquer la situation. Décidée à obtenir gain de cause, elle n'hésite pas à pratiquer une forme de chantage, refusant de rentrer en studio tant que le litige n'aura pas été réglé ; un arrangement est rapidement négocié, selon lequel Aretha obtient la liberté de produire deux artistes de son choix, un projet séduisant qu'elle ne fera jamais aboutir faute d'y consacrer le temps nécessaire.

En attendant que les difficultés s'aplanissent entre avocats, la chanteuse et Narada Michael Walden se parlent très régulièrement au téléphone afin de se mettre d'accord sur le contenu de l'album. Le jeune producteur a l'intelligence de comprendre que son interlocutrice n'aime pas être brusquée. Il sollicite son avis, s'enthousiasme pour ses idées avant de lui soumettre les siennes avec modestie. L'ère où la chanteuse subissait en silence les conseils bienveillants de pères putatifs tels que John Hammond et Jerry Wexler est révolue ; disposant désormais d'une assurance et d'un métier suffisants, elle n'a pas l'intention de se laisser dicter sa conduite. La diplomatie de Walden n'a d'ailleurs rien de forcé ; au même titre que Luther Vandross, le nouveau producteur d'Aretha est un fan de longue date qui ne dissimule pas son admiration et avance ses propositions avec humilité.

Cette bonne intelligence apparaît de façon explicite dans la genèse de certains titres. *Freeway of Love*, le futur morceau de bravoure de « Who's Zoomin' Who ? », est une composition de Walden qu'il gardait en réserve en prévision de son prochain album et dont il va faire cadeau à Aretha après en avoir adapté le texte. Leur complicité s'exprime de façon plus flagrante encore sur la chanson-titre du disque. Walden souhaite cerner la personnalité d'Aretha le mieux

possible avant de composer pour elle. Lors d'une conversation téléphonique, cette amoureuse du langage de la rue emploie une formule qui amuse beaucoup Walden.

« Cette expression remontait à l'époque de Wolf et de ses copains, explique la chanteuse. Ils disaient souvent : "Cette fille ou ce type m'a vraiment zoomé", c'est-à-dire qu'ils s'étaient fait avoir par quelqu'un de malin. À l'époque, je sortais avec un monsieur qui était persuadé de me zoomer. Un de ces types qui se prennent pour un cadeau de Dieu. En fait, mon petit ami n'avait jamais zoomé personne, moi moins que les autres, et c'est comme ça que m'est venue l'expression "Who's zoomin' who ?" – "Lequel des deux piège l'autre 8 ?". » La gouaille naturelle d'Aretha lorsqu'elle pose la question, tout comme le monologue « branché » qu'elle glisse à l'intérieur de *Freeway of Love* selon une formule bien rodée depuis *Jump to It*, ne seront pas étrangers à la fortune commerciale de ces deux extraits de son nouvel album.

Une fois le répertoire entériné, Walden passe en studio avec des musiciens triés sur le volet avant de se rendre à Detroit, ses bandes sous le bras, afin d'y ajouter la voix d'Aretha. À l'instar de tous ceux qui ont approché cette dernière avant lui, Walden est surpris de la simplicité terrienne de cette diva qui porte des jeans et des sweaters usés sous un manteau de fourrure ; oubliant qu'elle n'a que la quarantaine, il s'étonne surtout de sa jeunesse d'esprit, illustration supplémentaire du fossé significatif séparant la chanteuse de son image officielle. Il apprend aussi à composer avec sa notion assez fantaisiste des horaires, son penchant pour les travers de porc au barbecue qu'elle commande chez les meilleurs spécialistes du ghetto, et ses opinions tranchées sur la façon d'enregistrer sa voix. Très sûre de son propre jugement, il lui faut une bonne raison pour accepter d'enregistrer une nouvelle prise, contraignant parfois Walden à ruser : « Je lui disais : "C'était super, mais, sur ce couplet, on pourrait peut-être améliorer telle note ou tel mot." Pas question ! Elle n'est pas du genre à changer d'avis. Pour l'obliger à refaire une prise, il fallait que je prétexte un incident technique 9. » Décidément, who's zoomin' who ?

S'inspirant de l'exemple de Tina Turner, Clive Davis a souhaité dès le début du projet qu'y soit ajoutée une touche rock appuyée. Narada Michael Walden se plie de bonne grâce à cette directive en faisant appel à plusieurs invités prestigieux dont la présence doit servir de caution au disque : c'est le cas de Clarence Clemons, membre incontournable du E Street Band de Bruce Springsteen, qui propose un solo de saxophone torride sur *Freeway of Love*, de Carlos Santana dont on identifie sans peine la guitare sur *Push*, ainsi que du chanteur du J. Geils Band, Peter Wolf, appelé à la dernière minute en

remplacement de David Bowie sur cette même chanson.

Le moment le plus fort de cette parenthèse rock est pourtant la chanson *Sisters Are Doin' It for Themselves*, pour laquelle Clive Davis s'est adressé à Eurythmics, très en vogue en ce milieu de décennie. L'adolescence de ce duo anglais a été bercée par les succès d'Aretha, et les sous-entendus féministes de *Respect* ont clairement inspiré les couplets revendicatifs posés par Annie Lennox sur une mélodie nerveuse de Dave Stewart. Le thème n'est pas pour déplaire à Aretha, mais elle vient de mettre la dernière main à son album lorsque les négociations aboutissent et sa nonchalance l'inciterait à refuser. Devant les instances de Davis, elle se résout néanmoins à retourner en studio à Detroit tandis que Lennox et Stewart effectuent le déplacement tout exprès depuis l'Angleterre, très excités à l'idée de travailler avec la Reine de la soul.

« Who's Zoomin' Who ? », dédié à la mémoire du révérend Franklin, affiche sa différence avec les recueils précédents dès son apparition sur le marché en juillet 1985. Le premier indicateur de l'entreprise de modernisation voulue par Clive Davis est la pochette de l'album. Depuis la sortie de « Get It Right » deux ans plus tôt, le marché du tout nouveau disque compact a pris une ampleur inattendue et les impératifs visuels d'un objet carré de douze centimètres de côté ne sont pas les mêmes que ceux d'un microsillon 30 centimètres traditionnel. Pour se démarquer des autres productions dans les bacs des disquaires, la pochette d'un CD doit rayonner, un impératif pris en compte par les graphistes chargés de donner un visage à ce cinquième album Arista d'Aretha. La petite fille en jogging mauve qui saute à la corde dans une rue de ghetto, le couple bariolé avec son boom box, les détritrus savamment éparpillés le long du trottoir, le portrait orangé d'Aretha accroché sur un mur de brique entre deux tags... autant d'indices qui insistent sur une vision très contemporaine de la musique populaire noire, au moment où les attributs urbains de la culture hip-hop commencent à pénétrer le vocabulaire musical et vestimentaire des nouvelles générations.

La réussite du disque tient à la parfaite adéquation entre cette image et la coloration vive de son contenu. Dès les premières mesures très percussives de *Freeway of Love*, soulignées par le saxophone hurleur de Clarence Clemons, Aretha entre de plain-pied dans l'esprit de son temps, ce qui ne lui était plus arrivé depuis ses débuts chez Atlantic. Cette affinité avec son époque se trouve amplifiée par le clip vidéo diffusé tout l'été sur MTV. À l'exception de vieilles archives de Jimi Hendrix, la chaîne rock américaine s'était montrée réfractaire aux artistes afro-américains dès sa création en 1981. L'imagerie développée dans les clips de Michael Jackson ou de Prince étant venue

à bout de cette forme de ségrégation culturelle deux ans plus tard, tous les artistes afro-américains d'importance s'appuient désormais sur la vidéo lorsqu'il s'agit de vendre leurs productions auprès du grand public.

Aretha se lance dans le tournage du clip de *Freeway of Love* avec un enthousiasme comparable à celui déployé lors du tournage des *Blues Brothers*. Le thème de la chanson facilite les choses en lui permettant de rester chez elle, la capitale de l'automobile offrant un cadre tout trouvé à cette « autoroute de l'amour ». Flamboyante avec sa coupe punk au volant d'une ancienne Cadillac de Jayne Mansfield dont le rose contraste avec un décor volontairement rétro en noir et blanc, Aretha crève l'écran tout au long des cinq minutes du clip et la chanson est un best-seller immédiat, cinq semaines en tête des classements Black et surtout récompensée par une troisième place dans le Hot 100.

Avec le recul, et malgré le succès commercial, il est difficile de mettre *Freeway of Love* et l'album qui l'accompagne sur un pied d'égalité artistique avec les débuts d'Aretha chez Atlantic. De façon symbolique, la Soul Sister engagée de *Think* semble avoir cédé sa place à une diva pop prompte à célébrer l'argent facile et le culte de l'individualisme tels que les vante l'ère Reagan, avec en toile de fond la liberté factice symboliquement associée à l'automobile.

Who's Zoomin' Who ? prend le relais à l'automne en faisant quasiment aussi bien, suivi de *Sisters Are Doin' It for Themselves* (porté par un autre clip très réussi) et *Another Night* : avec quatre titres dans les hauteurs des hit-parades pop, l'album passe au mois de décembre la barre du million d'exemplaires aux États-Unis et devient le disque le plus vendu d'Aretha après « Amazing Grace ». La chanteuse a beau rabrouer tous les journalistes qui lui parlent de son grand retour en prétendant n'avoir jamais quitté le devant de la scène, le critique musical de l'hebdomadaire *Newsweek* résume parfaitement la situation lorsqu'il écrit : « Le plus étonnant est encore sa voix qui danse et flotte, crie et hurle, pleure et rit. Welcome back, Lady Soul [10](#). »

À tous les anciens qui s'enthousiasment, il faut ajouter la masse des jeunes acheteurs de disques séduits par l'abattage et l'énergie de cette artiste dont ils ne connaissaient presque rien. Comme cela s'était produit un an plus tôt avec Tina Turner, ce triomphe s'exprime bien au-delà des frontières américaines et touche toute l'Europe, mais aussi l'Afrique, l'Extrême-Orient et l'Australie, le CD étant l'un des premiers produits de consommation courante à bénéficier des effets de la mondialisation.

Ce triomphe ne peut s'inscrire dans le temps que si Aretha entame une tournée à travers la planète, un projet envisagé dès la fin de l'année 1985. À l'exception de rares apparitions dans le Midwest, elle

n'a plus donné de concert dans les grandes capitales du show-business américain depuis de longs mois, et plusieurs annulations successives à New York n'ont fait qu'entretenir sa réputation d'imprévisibilité. Mais loin de l'encourager à surmonter sa phobie de l'avion, la réussite de « Who's Zoomin' Who ? » lui donne soudainement une autonomie financière dont elle ne disposait plus depuis quelque temps, et elle abandonne provisoirement l'idée de retrouver la scène. Elle va jusqu'à renvoyer son agent et amie Ruth Bowen, qui a osé la critiquer, et confie la gestion de ses engagements futurs à un pilier de l'agence William Morris, Dick Alen.

Son expérience toute neuve de la vidéo, mais aussi le développement du câble et de la diffusion par satellite vont d'ailleurs servir sa cause, car il lui est désormais possible d'être vue par des millions de téléspectateurs sans quitter Detroit.

L'occasion de tester ce nouveau mode de spectacle lui est donnée par Dick Clark. L'animateur-vedette de l'émission musicale *American Bandstand* est devenu depuis 1973 le principal concurrent de la fondation Grammy en remettant ses American Music Awards au début de chaque saison. Aretha est nominée dans quatre catégories différentes en ce début de 1986 ; comme il lui est impossible d'assister à la cérémonie en Californie, Dick Clark intègre à son show télévisé une liaison satellitaire avec Detroit lui permettant d'accueillir en direct la Queen of Soul afin de lui remettre symboliquement les deux prix remportés au titre de *Freeway of Love* et de sa vidéo.

Cette transmission initie une longue série de spectacles enregistrés ou retransmis. Dès le mois de mai, Aretha poursuit sur sa lancée avec un programme d'une heure, enregistré au Music Center Hall for the Performing Arts de Detroit et diffusé par le réseau câblé Showtime. Par la suite, d'autres expériences similaires vont lui permettre de rester très présente sur le petit écran, soit en qualité d'invitée, soit par le biais de thèmes interprétés dans le cadre de plusieurs émissions – notamment les séries *A Different World*, produite par Bill Cosby, et *Grace Under Fire* pour laquelle elle reprendra *Lady Madonna* des Beatles.

Avec le retour du succès, la publicité représente une autre source de revenus importante. L'image de la star renaissante se vend bien et les annonceurs se disputent ses faveurs à des tarifs que ses avocats veillent à tenir secrets afin de mieux faire jouer la concurrence. Contrairement à Frito-Lay qui jette l'éponge faute d'avoir pu mettre suffisamment d'argent sur la table, nombreuses sont les grandes marques qui prennent Aretha sous contrat, à l'instar du savon Dial, du constructeur automobile Chevrolet, des Pages Jaunes, des hot-dogs Armour ou encore de Coca-Cola qui cherche à renforcer sa crédibilité face à l'offensive de son concurrent direct Pepsi, sponsor officiel de

Au lendemain des Grammy Awards qui ont permis à Aretha de reconquérir la couronne de « Meilleure chanteuse de rhythm & blues » au soir du 25 février 1986 au détriment de Whitney Houston, Chaka Khan, Patti LaBelle et Teena Marie, l'objectif de Clive Davis est d'entretenir la flamme ranimée par « Who's Zoomin' Who ? ». L'alliance objective de la soul et du rock ayant fait ses preuves, Davis persiste avec le recueil suivant sorti au mois d'octobre sous le titre « Aretha ». Le nom, déjà utilisé six ans auparavant pour le tout premier album Arista, se veut l'expression d'un nouveau départ pour la diva, majestueusement mise en scène sur la pochette par Andy Warhol dont c'est l'une des dernières œuvres, à quelques mois de sa mort ¹¹.

Ce choix n'est pas anodin car il fait entrer Aretha dans le clan très fermé des artistes phares de l'ère industrielle chère au maître du pop'art. Au plan musical, l'album souligne ce parti pris puisqu'on y trouve la signature de Keith Richards à côté de celles d'Aretha et de Narada Michael Walden qui se partagent cette fois encore la production. Le guitariste des Rolling Stones, très impressionné de rencontrer la Queen of Soul, a effectué le déplacement à Detroit en compagnie de son alter ego Ron Wood que l'on peut entendre sur la lecture de *Jumpin' Jack Flash* proposée par Aretha ; pour la première fois depuis longtemps, cette dernière a souhaité s'installer au piano, une volonté qui n'est pas étrangère aux connotations gospel de cette reprise du best-seller des Stones.

La liste des invités ne s'arrête pas là, Clive Davis ayant sollicité des artistes qui ne risquent pas de ravir la vedette à sa chanteuse, comme cela aurait pu être le cas s'il avait requis la présence de Michael Jackson, pour prendre cet exemple. Le premier, Larry Graham, est un bassiste virtuose dont l'inventivité a largement contribué à la place prépondérante occupée par son instrument dans l'univers funk. Un temps membre influent de Sly & the Family Stone, Graham a poursuivi sur une lancée comparable au sein de son groupe Graham Central Station jusqu'en 1980, date à laquelle il a renoncé à défendre les couleurs du funk et s'est lancé dans une carrière solo, embrassant brillamment la cause de la ballade. Sa réussite est aussi éclatante qu'éphémère et c'est au terme d'un long silence que Narada Michael Walden l'a sollicité lors des séances de « Who's Zoomin' Who ? » ; faute de place, *If You Need My Love Tonight* s'est retrouvé provisoirement en pénitence jusqu'à la sortie du disque suivant.

La troisième *guest star* de l'album « Aretha » est George Michael, l'un des fondateurs du duo anglais Wham ! Dans le sillage des trois Numéros Un pop obtenus aux États-Unis avec son duettiste, Michael

s'est émancipé de Wham ! en 1985 et il a accumulé depuis une série de best-sellers sous son nom. La perspective de dialoguer sur disque avec Aretha Franklin tient du rêve pour cet amoureux de la soul urbaine qui a grandi à l'écoute des vedettes Motown, et il ne se fait guère prier lorsqu'il reçoit la proposition de Clive Davis. Ce dernier dispose déjà d'une chanson cosignée par Simon Climie – un chanteur anglais que l'on retrouvera plus tard dans l'entourage d'Eric Clapton – et Dennis Morgan, l'une des meilleures plumes de Nashville. *I Knew You Were Waiting (For Me)* a été proposé simultanément à Tina Turner et Aretha, mais Davis a été le plus rapide.

Narada Michael Walden enregistre dans un premier temps les bandes orchestrales de l'album dans les studios Tarpan de San Rafael, sur la baie de San Francisco, en attendant d'y ajouter la voix de Lady Soul. Celle-ci travaille avec sa rapidité coutumière, avant d'être rejointe par George Michael, fraîchement arrivé de Londres en Concorde via New York. « Aretha et George se sont retrouvés pour ce qui prenait des allures de championnat du monde des poids lourds, se souvient Walden. L'instant était franchement mémorable. L'un à côté de l'autre en studio, ils se cherchaient et se poussaient dans leurs derniers retranchements, et l'enregistrement a heureusement préservé la magie de ce moment [12](#). »

La production de *I Knew Your Were Waiting (For Me)*, irrécusable, répond bien davantage aux canons du rock policé qui monopolise les ondes des radios pop de l'époque qu'à ceux d'une soul animée par la ferveur de l'Église. La formule est indéniablement efficace, commercialement s'entend, puisqu'elle permet au troisième 45-tours extrait de l'album « Aretha » de s'installer tout en haut des charts pop de *Billboard* le 18 avril 1987 : vingt ans après *Respect*, le nom d'Aretha Franklin retrouve enfin la place d'honneur du Hot 100 américain. Mais, à l'inverse des premières productions Atlantic qui font aujourd'hui encore figure de classiques, le recul montre que les succès récoltés sous le règne de Clive Davis sont le résultat d'une politique éditoriale opportuniste et fugace, comparable à celle adoptée par les producteurs de Tina Turner.

Les ventes du recueil « Aretha » n'ont pas attendu le triomphe du duo avec George Michael pour s'envoler. Sans connaître un résultat commercial aussi fulgurant que celui de « Who's Zoomin' Who ? », ce sixième album Arista a bénéficié dès sa publication à l'automne 1986 de la sortie concomitante sur les écrans du film *Jumpin' Jack Flash*. Il est intéressant de s'attarder un instant sur cette comédie passable, portée par Whoopi Goldberg, qui illustre l'impact d'Aretha sur la société afro-américaine de son temps.

Au moment où Hollywood s'applique à renouveler l'image des Noirs à l'écran, après le silence relatif qui a suivi l'explosion *blaxploitation*,

Goldberg offre une alternative aux bouffonneries d'Eddie Murphy et aux préoccupations urbaines de l'ère hip-hop, incarnées par des longs métrages tels que *Krush Groove* et *Band of the Hand*, en figurant une femme noire indépendante, bohème et intrépide. Une décennie après les aventurières de ghetto personnifiées par Tamara Dobson et Pam Grier, Goldberg en propose une relecture intégrée, attachée aux classes moyennes : la *boho*, héritière directe de la bourgeoise libérée dont Aretha aura été le prototype à la fin des années soixante dans le sillage de *Respect*.

Pour en revenir au nouvel album de la chanteuse, il s'ouvre sur *Jimmy Lee*, un hommage à un amour adolescent d'Aretha qui prend le relais dans les hit-parades en fin de saison, en attendant que deux autres extraits du disque, *Rock-A-Lott* et le duo avec Larry Graham, maintiennent l'intérêt des acheteurs jusqu'à la fin de 1987.

Cette même année a débuté en fanfare par l'intronisation de la Queen of Soul dans le Rock & Roll Hall of Fame. Symbole de l'esprit rebelle par excellence, le rock'n' roll a perdu beaucoup de ses velléités combatives en entrant dans l'âge adulte, au point de succomber à la tentation de l'autosatisfaction avec la création d'un panthéon officiel. Lors de sa seconde édition, le très masculin Rock & Roll Hall of Fame souhaite mettre une femme à l'honneur pour la première fois de sa jeune histoire, et le nom d'Aretha Franklin est retenu. L'initiative est symbolique, mais elle est à la mesure de la place accordée à cette artiste de seulement quarante-cinq ans dans l'histoire de la musique populaire. « Je ne me suis jamais considérée comme une chanteuse de rock'n' roll. Mais comme il s'agit de rendre hommage à des artistes légendaires ou historiquement importants, je ne peux que me montrer flattée ¹³ », commente l'intéressée, qui ne juge toutefois pas utile d'effectuer le déplacement à New York afin d'assister à son intronisation.

Selon les termes de son contrat avec Arista, Aretha doit à sa compagnie un disque en public. Clive Davis soutiendrait plus volontiers l'idée d'un enregistrement *live* réalisé dans un grand temple de la pop américaine, mais aucune des salles de concert de Detroit ne se prête à ce genre d'exercice ; de plus, l'inertie d'Aretha et son manque de pratique de la scène rendent peu réaliste un tel projet. Le recueil « *Live at the Fillmore* », enregistré seize ans plus tôt, devait sa réussite à une cohésion longuement travaillée en studio entre la chanteuse et ses musiciens, ce qui est loin d'être le cas en 1987. L'autre grand enregistrement public de l'ère Atlantic, « *Amazing Grace* », mérite en revanche qu'on lui consacre une suite, souvent réclamée par les fans de la chanteuse. À un moment où la carrière d'Aretha entre dans une nouvelle phase marquée par l'empreinte d'une

pop commerciale soigneusement formatée, un enregistrement gospel démontrerait que ce virage artistique ne lui a pas fait perdre de vue les valeurs fondatrices de son art.

Detroit reste associé à la mémoire du révérend Franklin dont l'ancienne église constitue un décor parfait pour rééditer l'aventure de « Amazing Grace ». Par souci d'indépendance vis-à-vis de son père, Aretha s'était tenue à l'écart de New Bethel en 1972 ; trois ans après la disparition du Révérend, un nouvel album gospel constituerait le plus bel hommage de sa fille à C.L. Franklin. Clive Davis se rallie aisément aux arguments d'Aretha et lui confie même l'entière responsabilité artistique du projet ; la chanteuse rêve depuis longtemps d'assurer seule la production de l'un de ses albums et Davis, après lui avoir octroyé ce privilège du bout des lèvres en la laissant réaliser à sa guise quelques pages de ses albums précédents, voit là l'occasion de céder sans risque aux exigences de sa diva. Elle l'a déjà prouvé avec « Amazing Grace », personne mieux qu'elle ne peut mettre en œuvre une telle entreprise.

L'événement est programmé pour la fin du mois de juillet 1987. L'idée de réaliser une photographie sonore d'un office religieux est retenue cette fois encore, tout comme le principe d'enregistrer plusieurs soirs de suite afin de disposer de la matière suffisante à un album. Aretha souhaite néanmoins se démarquer de l'expérience précédente et convie plusieurs amis de la famille afin de partager la vedette avec elle. Jalouse de ses prérogatives de productrice, elle a tenu secrète la liste de ses invités jusqu'au dernier moment ; ses deux sœurs et sa cousine Brenda Corbett sont au courant des dates retenues – les lundi 27, mardi 28 et jeudi 30 juillet –, mais elles n'apprennent que très tardivement l'intention d'Aretha de les associer au déroulement de la cérémonie en les invitant à chanter à ses côtés.

Plusieurs des participants aux funérailles de C.L. Franklin sont de retour à New Bethel à l'occasion de cette célébration. C'est le cas de Pops, le patriarche du clan Staples venu avec ses filles Mavis et Yvonne, mais aussi du pasteur Jasper Williams dont le sermon avait ému l'assistance lors de l'enterrement du père d'Aretha ; c'est enfin le cas de Jesse Jackson qui a tenu à exprimer personnellement sa fidélité à la famille Franklin. Candidat officieux à l'élection présidentielle de l'année suivante, son planning est extrêmement chargé, mais il a tenu à être présent le premier soir. À ces invités de marque s'ajoutent les noms de Joe Ligon, le soliste des Mighty Clouds of Joy et l'une des voix les plus respectées du gospel traditionnel – et du révérend Donald Parsons, pasteur de la Mount Calvary Baptist Church de Chicago.

La musique constitue un élément seulement d'un programme religieux centré sur la prière. Derrière Cecil Franklin qui ouvre le premier des trois offices par un appel à la méditation, Jesse Jackson

présente « Mother Franklin ». Avec beaucoup d'habileté, il désamorce les critiques de ceux qui refusent la cohabitation du profane et du religieux et rappelle les accomplissements d'Aretha, insistant sur les vertus d'ambassadrice de celle qu'il appelle « notre chère sœur, vêtue d'un manteau artistique multicolore ¹⁴ ». Jackson évoque ensuite avec émotion le souvenir d'un révérend Franklin visionnaire et militant, tandis que le pasteur Donald Parsons de Chicago illustre, dans un sermon inspiré de la technique incantatoire chère à C.L. Franklin, la parfaite continuité entre le verbe et le chant dans l'expression afro-américaine du message évangélique.

La partie proprement musicale de ces trois célébrations est empreinte d'une grandeur comparable à celle de « Amazing Grace ». Vêtue d'une robe blanche, coiffée d'un châle, Aretha a souhaité recréer l'atmosphère de mystère des offices religieux de son enfance en maintenant le bâtiment dans une semi-pénombre, à la lueur vacillante des cierges tenus par les membres de la chorale. La confusion avec le New Bethel de son enfance est entretenue par la présence de fidèles aux visages familiers qui résistent tant bien que mal à la chaleur suffocante de ces nuits de juillet en agitant les éventails colorés traditionnellement distribués par les principaux entrepreneurs de pompes funèbres de la communauté afro-américaine locale. Tout a été pensé pour évoquer l'ambiance des soirées passées en famille dans l'ancien bâtiment de Hastings Street, lorsque Clara Ward, Sam Cooke ou Mahalia Jackson chantaient à l'invitation de C.L. Franklin, jusqu'aux barbecues qui ont permis aux fidèles de se restaurer avant la cérémonie, et dont le fumet se mêle à celui de l'encens.

À l'accompagnement de la chorale de New Bethel, riche d'une centaine de voix, et d'un orchestre dirigé depuis son piano par le révérend Thomas Whitfield, Aretha s'avance sous la croix de néon bleu et or qui luit au fond de l'église. Elle donne une lecture très classique de l'*Ave Maria* et du *Notre Père* avant de retrouver ses accents gospel lorsqu'elle interprète *Oh Happy Day* en compagnie de Mavis Staples, suivi le deuxième soir d'une version bouleversante de l'hymne traditionnel *I've Been in the Storm Too Long*, en duo avec Joe Ligon. Clara Ward n'est pas oubliée dans cette célébration de la nostalgie d'Aretha ; après avoir chanté *Jesus Hears Every Prayer* et *Surely God Is Able* avec Erma, Carolyn et Brenda, elle clôt l'office en invitant Mavis Staples et Joe Ligon à donner avec elle une interprétation mémorable de *Packing Up, Getting Ready to Go*, un hymne de Clara qui insiste sur l'espoir de la résurrection.

Aretha a si bien fait les choses qu'elle se retrouve avec une surabondance de matière pour un seul album au terme de ces trois journées. Elle souhaite en outre inclure certaines interventions parlées

des pasteurs invités afin de mettre l'accent sur le caractère spirituel de son projet, et c'est un double album qui voit le jour au mois de novembre sous un titre emprunté à la devise de la confession baptiste, « One Faith, One Lord, One Baptism » – une référence à l'épître de saint Paul aux Éphésiens [15](#).

Si la presse accueille favorablement la sortie de cet enregistrement – tout comme les professionnels du disque qui accorderont à Aretha le quinzième Grammy Award de sa carrière dans la catégorie « Meilleur enregistrement de soul gospel » au début de 1989, récompensant parallèlement Jesse Jackson pour son sermon –, le désintérêt relatif du grand public contraste avec l'accueil réservé en 1972 à « Amazing Grace ». Alors que le recueil Atlantic s'était vendu à plus de deux millions d'exemplaires, « One Faith, One Lord, One Baptism » trouve seulement trois cent mille acheteurs – un échec comparé aux scores des albums Arista précédents, mais un résultat dont se contenteraient bien des artistes. Avec le recul, on peut y voir une illustration de la crise que traverse la société américaine : au plus fort des années Reagan, les aspirations communautaires du début des années 1970 ont cédé la place à un repli individualiste, synonyme de déclin pour la soul et le gospel traditionnels.

« Mother Franklin » n'est que très modérément touchée par ce revers commercial, ce projet lui ayant permis de confirmer ses talents de productrice. L'essentiel à ses yeux était de rendre hommage à son père en présence de ses frères et sœurs, et même de Big Mama qui a assisté à l'événement depuis sa chaise roulante.

Le souvenir de ces trois soirées se teinte d'ailleurs de nostalgie lorsque plusieurs membres du clan Franklin disparaissent au cours des mois qui suivent. Aretha savait Carolyn gravement malade lors des enregistrements de New Bethel. Un cancer du sein a été diagnostiqué en mars 1987, et la dernière des filles Franklin a été contrainte de s'installer dans la maison d'Aretha à Bloomfield Hills sous la surveillance d'une équipe d'infirmières. Entre deux séjours à l'hôpital, elle poursuit les études de droit qu'elle avait décidé de reprendre peu auparavant ; trop faible pour se déplacer, elle reçoit son diplôme dans son lit dix jours avant de décéder, le 25 avril 1988, à la veille de ses quarante-quatre ans.

Six mois plus tard, c'est au tour de Big Mama de s'éteindre, au terme d'une vie symbolique de l'évolution de l'Amérique noire. En l'espace de près d'un siècle [16](#), Rachel Franklin a connu l'univers archaïque de la plantation, vu son fils devenir l'un des leaders de sa communauté, et assisté au couronnement de la carrière de sa petite-fille dont elle a élevé les enfants.

Mais Aretha n'en a pas fini d'enterrer les siens. Un an plus tard, le

lendemain du jour de Noël 1989, son frère Cecil meurt après plusieurs mois de traitement, emporté par un cancer pulmonaire qui s'est déclaré peu après la mort de Carolyn. Comme celles de son père et de sa sœur, ses obsèques se déroulent à New Bethel dont il a été un temps le pasteur associé avant d'assurer la gestion de la carrière d'Aretha.

Cette série de disparitions touche cette dernière très profondément, au point d'affecter son mode de vie. Le cancer du poumon de Cecil lui rappelle que la cigarette est un poison insidieux ; elle fume depuis l'âge de quatorze ans à un rythme qui varie de deux à trois paquets par jour, en fonction des périodes de stress. Déjà lors de l'agression dont avait été victime son père, elle s'était promis d'arrêter, sans y parvenir ; le souvenir qu'elle conserve des souffrances endurées par Cecil au cours des derniers mois de son existence va lui permettre à terme de ralentir sa consommation, et même de s'arrêter totalement en 1993 après avoir pris conscience que le tabac est en train de détruire sa voix.

Le changement le plus marquant de cette fin des années 1980 est néanmoins son retour sur scène. Sans renoncer entièrement à chanter en public, elle a limité au strict minimum le nombre de ses concerts depuis 1983, une attitude qui la prive de revenus substantiels et freine le renouveau de sa carrière. Aretha accepte en règle générale de se produire à la télévision, mais elle est consciente que l'impact de telles prestations n'est pas comparable à celui d'une tournée. Elle a beau répéter dans le même temps que sa hantise de l'avion est passagère et qu'elle parviendra un jour à la surmonter, ce jour n'arrive pas.

La proposition d'un grand établissement d'Atlantic City – la cité balnéaire de la côte atlantique dont les casinos tentent de rivaliser avec ceux de Las Vegas – va servir de déclencheur à l'envie d'Aretha de renouer avec l'atmosphère glamour des costumes pailletés et des numéros chantés qui la faisaient déjà rêver lorsqu'elle était petite fille. Le seul moyen de parcourir les mille kilomètres séparant Detroit d'Atlantic City reste la route. Après mûre réflexion, elle décide d'acheter un bus doté de tout le confort imaginable : équipement audio et vidéo, chambre et salle d'eau privées, sans oublier une cuisine afin de permettre à Lady Soul de céder à ses penchants boulimiques. Ce monstre de chrome qu'elle baptise « The Legend » présente l'avantage de véhiculer l'ensemble des accessoires et du matériel nécessaires à ses prestations, ainsi que la vingtaine de personnes composant son entourage, de son garde du corps à son habilleuse en passant par sa coiffeuse, sa conseillère fitness, son chauffeur, sa secrétaire, son road manager et ses musiciens.

Pour la première fois depuis plus de trois ans, Aretha quitte Detroit à la fin du mois de novembre 1988. Le succès qui l'attend dans le New Jersey suffit à lui redonner le goût de la scène, si bien qu'elle retourne

à Atlantic City dès le printemps suivant. En juillet 1989, elle effectue surtout son grand retour à New York où le contentieux avec les autorités fiscales de l'État est enfin réglé. Les trois spectacles à guichets fermés donnés au Radio City Music Hall lui permettent de s'exprimer dans l'esprit de démesure qui la caractérise, puisqu'elle apparaît sur scène au volant d'une Cadillac rose en chantant *Freeway of Love* avant de proposer une série de duos avec le chanteur de charme afro-américain Peabo Bryson.

Il n'est pourtant pas question d'entreprendre de longs périples à travers l'Amérique. Aretha a conservé un souvenir pénible du rythme éreintant des séries de *one-nighters* effectués à l'époque où elle chauffait la salle avant le passage sur scène de Sam Cooke ou de Jackie Wilson ; c'est même dans le seul but d'échapper à l'aspect répétitif de la vie sur la route qu'elle a refusé quelques années plus tôt l'offre faite par Broadway de tenir sur les planches le rôle de Mahalia Jackson. Son bus lui ouvre les portes des métropoles du Midwest et de la côte atlantique – Chicago, Cincinnati, Philadelphie, Boston, Baltimore, Washington –, mais aussi de grandes villes du Sud telles que Miami, Atlanta, La Nouvelle-Orléans et Houston, voire de l'Ouest où la clientèle du Caesar's Palace de Las Vegas pourra la voir au début des années 1990. Après plus de dix ans d'absence, elle retournera même à Los Angeles afin d'y donner trois concerts au Greek Theater, profitant de l'occasion pour faire une apparition remarquée dans le talk-show télévisé d'Arsenio Hall.

Ce retour à la scène lui donne l'idée de faire appel à Vaughn Franklin, retraité de l'US Air Force depuis 1974 après avoir servi au Viêt Nam, qui prend en main l'intendance de ses concerts. Après la mort de Carolyn et de Cecil, et tandis qu'Erma garde le temple familial en assurant la gestion du patrimoine du révérend Franklin, le recrutement de son frère aîné montre à quel point Aretha reste attachée à son clan. Ce socle de stabilité lui est d'autant plus indispensable qu'elle fait preuve de beaucoup de versatilité dans la plupart des domaines de son quotidien. Le fait d'avoir revendu sa petite maison de Bloomfield Hills au profit d'une demeure beaucoup plus vaste dans la même banlieue chic a pu lui faire croire un instant qu'elle avait l'étoffe d'un promoteur immobilier, bien qu'elle ait rapidement renoncé à cette ambition. Il en va de même pour la plupart de ses passions, éteintes aussi vite qu'elles se sont allumées, qu'il s'agisse de son amour pour les chevaux, de son intention de diriger une maison de disques à son nom afin de produire d'autres artistes – elle a même avancé le nom des Four Tops –, du désir qui l'anime de longue date de créer sa propre ligne de vêtements, ou encore de son amour du français, qu'elle a toujours ambitionné de parler couramment sans jamais se donner les moyens d'y parvenir.

La sphère affective est peut-être celle dans laquelle son instabilité s'exprime de la façon la plus flagrante. Après avoir longtemps couru derrière le fantasme, fruit d'un esprit romanesque fertile, de celui qu'elle nomme Monsieur Mystique dans ses Mémoires, Aretha a fini par se réfugier en 1983 dans les bras d'un pompier de Detroit nommé Willie Wilkerson qui partage son goût des ballades sur lesquelles elle aime flirter après un bon dîner. Leur relation va durer cinq années au cours desquelles Wilkerson quitte son emploi et prend la tête d'une compagnie de taxis avec la bénédiction d'Aretha, jusqu'au jour où il a l'imprudence de laisser transpirer dans la presse son agacement à servir de faire-valoir à une diva capricieuse. La séparation ne tarde pas, qui coïncide précisément avec une période au cours de laquelle la chanteuse rompt avec ses habitudes casanières et renoue avec la scène, c'est-à-dire un moment de sa vie où son besoin d'indépendance se fait impérieux.

L'autonomie est le maître mot du vocabulaire d'Aretha à la fin des années 1980. La réalisation de « One Lord, One Faith, One Baptism » la libère de ses obligations vis-à-vis d'Arista et lui permet de faire monter les enchères. Le parfum de chantage qui entoure sa démarche depuis le succès de « Who's Zoomin' Who ? » a déjà poussé Clive Davis à entériner un projet gospel dont il connaissait d'avance le potentiel commercial limité ; l'attitude d'Aretha n'a cependant rien d'inhabituel dans un métier où les périodes de renouvellement de contrat constituent traditionnellement des phases critiques.

La décision de reprendre les concerts après plusieurs années d'inactivité n'est pas étrangère à cette volonté de faire jouer la concurrence. Les grandes firmes discographiques disposent de juristes dont la spécialité consiste à connaître les dates de disponibilité des artistes importants afin de sonner à leur porte le moment venu. C'est le cas de Warner dont les propositions alléchantes constituent un excellent levier entre les mains d'Aretha à l'heure de renégocier son contrat avec Arista ; l'afflux de propositions de concerts lui est plus utile encore dans la mesure où il garantit son indépendance financière et lui permet de parler d'argent avec toute la sérénité voulue. Au terme d'un long bras de fer, et alors que deux nouveaux Grammy Awards liés à l'album « Aretha » sont venus enrichir son palmarès, Clive Davis parvient à convaincre sa chanteuse de lui rester fidèle en lui garantissant une avance d'un million de dollars par album – à en croire une rumeur persistante que les deux intéressés se refusent de confirmer lors de l'annonce officielle, en juillet 1988, du nouveau contrat qui les lie.

Avant même de retourner chez United Sound pour son disque suivant, Aretha dispose déjà d'une plage enregistrée quelques mois

plus tôt en compagnie des Four Tops, eux-mêmes recrutés depuis peu par Arista. La version 45-tours de *If Ever a Love There Was*, également présente sur le recueil « Indestructible » des Tops avec son solo du saxophoniste jazz-pop Kenny G., va servir à aiguïser l'appétit des fans en attendant que s'achève le travail en studio de Lady Soul. La presse annonce déjà une série de duos encore plus prometteurs que ceux du recueil « Aretha », tandis que Clive Davis fait savoir par le biais du service de presse de sa compagnie que l'illustration de pochette du nouvel album a été confiée à Peter Max, l'un des artistes pop-art les plus célèbres de la décennie.

En se partageant la production, Narada Michael Walden et Aretha poursuivent une formule déjà éprouvée, que le retour d'Arif Mardin sur deux titres est censée rendre plus attrayante encore. Avec l'aide de son fils Joe, le futur découvreur de la chanteuse Norah Jones est en particulier responsable d'une nouvelle version de *Think* ; l'idée de reprendre ce best-seller Atlantic de 1968 a été soufflée à la chanteuse par une association de prévention qui lui a commandité un petit film publicitaire dans lequel elle dénonce les méfaits de l'alcool et de la drogue au volant en chantant : « Think ! Don't drive with drugs or drink 17 ! » La production musicale du spot a été confiée à Mardin, ce qui encourage Clive Davis à rajeunir le hit original sous le titre *Think* (1989) en prévision du nouvel album ; avec son décor électronique indigent et son rythme mécanique, cette relecture tient de la caricature et Aretha y perd littéralement son âme.

Dès sa sortie au printemps 1989, la critique accueille d'ailleurs « Through the Storm » avec une tiédeur compréhensible, malgré un casting impressionnant ; c'est une chose de mettre en avant des invités prestigieux, c'en est une autre de donner un sens artistique à de telles collaborations. La chanson-titre de l'album, un duo fade avec Elton John, est une parfaite illustration du caractère artificiel de ces rencontres au sommet lorsqu'elles manquent de spontanéité, et le titre se hisse péniblement dans le Top 20 pop.

Un peu mieux reçue par la communauté noire, la confrontation entre Aretha et Whitney Houston est tout aussi factice et passe inaperçue sur les radios généralistes. Clive Davis attendait pourtant beaucoup de *It Isn't, It Wasn't, It Ain't Never Gonna Be* qui met en présence les deux grandes voix noires de son catalogue. Les chanteuses se connaissent bien ; Tante Ree a toujours surnommé la fille de Cissy Houston « Nippy 18 » du fait de sa vivacité, mais de l'eau a coulé sous les ponts depuis l'époque où la très jeune Whitney accompagnait sa mère dans les studios Atlantic lors des enregistrements de Lady Soul. Les airs maternels et la supériorité affichée d'Aretha heurtent la jeune princesse du disque qui connaît à l'époque un succès commercial bien supérieur à celui de la Reine, et la méfiance réciproque qui altère leurs

rapports affecte la qualité de cet enregistrement commun.

En vérité, Aretha n'a rien à gagner à vouloir se rajeunir artificiellement en allant chercher un succès improbable dans le registre pop-soul de sa jeune émule, ainsi que le souligne le critique afro-américain Nelson George : « Franklin s'est toujours appuyée sur l'expérience du ghetto et de l'église noire dans sa musique. À chaque fois qu'elle l'a oublié, elle s'est pincé les doigts dans la porte. Quant à Houston, elle ne manque pas de talent, mais elle choisit le plus souvent un répertoire "daltonien", pur produit du marketing opportuniste des années quatre-vingt, et finit par perdre son âme à force de trahir ses racines gospel ¹⁹. »

Le troisième grand duo de « Through the Storm » n'est guère plus convaincant ; il s'agit pourtant d'un événement puisqu'il réunit Aretha à James Brown. Parce qu'on les trouve côte à côte au sommet de la pyramide du rhythm & blues depuis trente ans, le Soul Brother Number One et la Queen of Soul ont souvent fait l'objet de comparaisons, alors que leurs mérites respectifs ne pourraient être plus dissemblables. Si le premier brille par son imagination musicale, son dynamisme électrique sur scène et une forfanterie empreinte de vulgarité relevant de la bravade, la seconde figure la permanence de la tradition et la respectabilité bourgeoise, avec pour résultat un tableau de chasse dans les hit-parades noirs plus abondant pour l'un et davantage de best-sellers pop pour l'autre.

La compétitivité naturelle de Brown l'incite depuis longtemps à ignorer sa consœur, sinon pour déclarer dans son autobiographie qu'elle a été l'une de ses conquêtes en 1962 ²⁰, poussé par un besoin primaire d'afficher sa domination de mâle sur celle qui l'a dépassé en succès et en notoriété. Le déclin de la soul aidant, les concurrents d'hier se serrent les coudes et une première rencontre a eu lieu en janvier 1987 lors d'un show télévisé à la gloire du *Godfather*. Comme Aretha ne quittait pas Detroit à l'époque, l'enregistrement a eu lieu au Taboo – un club de la Motor City dans lequel elle possède des intérêts financiers – en présence de Joe Cocker, Wilson Pickett, Billy Vera et Robert Palmer. Les témoins de la scène rapportent que l'atmosphère était glaciale entre les deux monstres sacrés de la soul, ce que confirment les images tournées ce jour-là, qui présentent un James Brown tendu face à une Aretha pour le moins distante.

Près de deux ans après cette collaboration initiale, le titre écrit par Narada Michael Walden en préparation de « Through the Storm », *Gimme Your Love*, ne risque pas de provoquer de tensions entre le Parrain et la Reine de la soul pour la bonne raison que leurs parties vocales sont enregistrées séparément. L'humeur casanière d'Aretha n'est pas en cause cette fois, James Brown ayant dû entrer en studio précipitamment à la veille de son incarcération le 15 décembre 1988,

suite à une condamnation à six ans d'emprisonnement pour violences à agent, détention de stupéfiants et possession illégale d'armes à feu. En dehors des considérations anecdotiques entourant cet enregistrement, Aretha se révèle mal à l'aise dans un contexte faussement funky qui lui sied mal, et malgré la publication d'une version maxi 45-tours dont le mixage, marketing oblige, a été confié à Prince, l'opération fait long feu.

Le positionnement d'Aretha et de sa maison de disques vis-à-vis de l'actualité musicale de cette fin de siècle est un problème crucial qui va rester posé tout au long des années 1990. Très éloignée des préoccupations quotidiennes des adolescents du ghetto, Aretha relève *a priori* de la catégorie *adult contemporary* que concerne la ballade chère à son meilleur ennemi Luther Vandross. C'est dans cette direction plus sage et conservatrice qu'elle dirige ses pas en se lançant dans la préparation du premier des trois recueils attachés à cette période.

Publié au début de l'été 1991 sous le titre « What You See Is What You Sweat » et dédié à la mémoire de Carolyn et Cecil, ce neuvième album Arista évite l'écueil des *guest stars* qui a conduit « Through the Storm » à l'échec, à l'exception de deux pages. La première, *Doctor's Orders*, marque le retour de Vandross avec lequel les rapports restent plus que jamais passionnels. L'enregistrement lui-même se déroule sans encombre, mais la séance de mixage tourne à l'empoignade lorsque Aretha juge sa voix noyée par les chœurs. Une fois de plus, Clive Davis tempère les ardeurs des intéressés, et cet épisode confirme les rapports d'amour-haine qui lient les deux stars.

Le second invité est Michael McDonald, l'ancien chanteur des Doobie Brothers qui s'est émancipé de la tutelle de ce groupe de rock en 1982. Cet amoureux de la ballade a déjà fait valoir les droits des interprètes aux yeux bleus dans l'univers soul en enregistrant aux côtés de James Ingram, et surtout de la diva afro-américaine Patti LaBelle à laquelle il a donné la réplique sur *On My Own*, l'un des 45-tours les plus vendus de la saison 1986. Très discret depuis, il entend revenir sur le devant de la scène grâce à son duo avec Aretha, mais *Ever Changing Times* ne connaît qu'un retentissement limité.

Le reste de l'album reçoit un accueil tout aussi frileux. Sans l'indulgence de sa propre communauté qui accorde un certain crédit à sa lecture d'*Everyday People* – le vieux hit de Sly Stone –, Aretha aurait même essuyé un échec retentissant. Ce revers est sans doute le résultat d'une mauvaise adéquation entre les aspirations d'un public pop de plus en plus changeant et les goûts personnels de la chanteuse, sensible depuis toujours au prestige discutable de cette grande variété caractérisée par des auteurs et compositeurs tels que Marvin

Hamlisch, Hal David, Neil Sedaka ou Burt Bacharach. Ce dernier signe d'ailleurs avec Carole Bayer Sager – qui avait offert à Aretha en 1977 son dernier succès *Atlantic, Break It to Me Gently* – la production de deux plages de l'album, notamment celle du duo avec Michael McDonald.

L'accumulation des genres et des couleurs nuit indéniablement à la cohérence d'un disque brouillon sur lequel cohabitent dans le même temps Narada Michael Walden, le compositeur des *Parapluies de Cherbourg* Michel Legrand dont la production de *What Did You Give* permet à Aretha de s'essayer brièvement à la langue de Molière, ou encore les Français Claude-Michel Schönberg et Alain Boublil dont la chanteuse a tenu à reprendre la chanson *I Dreamed a Dream*, attachée à la comédie musicale *Les Misérables* qui a connu sur Broadway un succès considérable en 1987. Ce répertoire en tranche napolitaine ne rassure en rien les fans d'Aretha, mais il a le mérite de lui ouvrir les portes des casinos de Vegas et des auditoriums du Midwest à un moment où la diva compte plus que jamais sur les revenus de la scène pour alimenter son train de vie.

Au fur et à mesure qu'avance la décennie, Aretha augmente même le nombre de ses engagements après avoir trouvé son rythme de croisière dans le confort de son bus, et donne jusqu'à une cinquantaine de concerts par an pour un cachet moyen de quatre-vingt mille dollars. Soulagée par le confort financier que lui apportent les revenus de ses récitals, elle en vient à négliger le disque, sinon pour enregistrer un titre occasionnel, ainsi qu'elle le fait à la demande de Spike Lee en chantant *Someday We'll All Be Free* sur la bande originale du film *Malcolm X*. Dans un même ordre d'idées, sa familiarité croissante avec l'univers de la grande variété bourgeoise américaine lui vaut une invitation à participer au recueil « Duets » de Frank Sinatra en 1993.

On parle bien d'un enregistrement *live* au Carnegie Hall de New York à la même époque, mais ce projet reste une rumeur. En pareil cas, la meilleure parade pour une maison de disques consiste à publier une compilation de succès, ce que fait Arista en janvier 1994 sous le titre « Greatest Hits » en puisant dans les réserves accumulées depuis quatorze ans. Clive Davis a l'idée d'ajouter quatre plages inédites dans le but d'aiguillonner les ventes, donnant ainsi un attrait supplémentaire à un disque qui se vendra à terme à un million d'exemplaires grâce à cet artifice.

Le premier de ces inédits est une reprise de *You Make Me Feel (Like a Natural Woman)*, interprétée à trois voix avec Bonnie Raitt et Gloria Estefan lors d'un show télévisé produit par la chaîne télévisée Fox quelques mois plus tôt. Cette version très show-business est acceptable, mais elle fait toutefois pâle figure auprès des trois plages réalisées tout spécialement pour la compilation à la requête de Clive

Davis. Ce dernier apporte une nouvelle preuve de son intuition commerciale en s'adressant à la génération montante des producteurs afro-américains, une manœuvre habile qui va permettre à sa diva de retrouver un peu de la flamme de ses débuts.

Au terme d'une période difficile, le rhythm & blues jouit à nouveau des faveurs du public américain après avoir subi une cure de jouvence dans les ghettos. S'appropriant l'énergie de la culture hip-hop depuis la fin des années 1980, le métier du disque puise une part de son inspiration chez les adolescents afro-américains fédérés autour du New Jack Swing – un style ainsi nommé par le journaliste Barry Michael Cooper lorsqu'il décrivait en 1987, dans les colonnes du *Village Voice*, la culture émergente des quartiers noirs de Detroit, rebaptisée par ses soins New Jack City ²¹ (« Ville des nouveaux ados »). Sister Soul n'a pas l'intention de se couper de la nouvelle vague au moment où elle entre discrètement dans la cinquantaine. Sans espérer concurrencer les idoles montantes de ce que l'on appelle désormais le R'n'B – R. Kelly, Janet Jackson, Jodeci, En Vogue, Mary J. Blige... –, elle peut espérer jouer les figures tutélaires à condition de faire appel à des producteurs capables de l'introniser dans cet univers.

Le professionnel le mieux à même d'y parvenir est Kenneth « Babyface » Edmonds. En l'espace de cinq ans, cette personnalité de l'ère New Jack et son alter ego L.A. Reid ont aidé Bobby Brown et sa femme Whitney Houston, le chanteur adolescent Tevin Campbell comme la chanteuse Toni Braxton et le quartette vocal Boyz II Men à réconcilier le rhythm & blues avec le langage de la rue, un privilège que la soul avait progressivement perdu au profit du rap. Ce lien essentiel avec le quotidien des ghettos trouve son prolongement au plan musical, Babyface et Reid conjuguant habilement dans leurs productions la sophistication du jazz, la finesse de la ballade et la richesse rythmique empruntée à la culture hip-hop.

Edmonds est très lié à Clive Davis qui l'invite à écrire *Honey* pour Aretha, mais c'est surtout *Willing to Forgive*, un titre cosigné par Edmonds avec le multi-instrumentiste Daryl Simmons, qui rajeunit brusquement l'image de la Reine de la soul en propulsant son nom dans les hauteurs des classements R&B et pop au printemps 1994. La période est favorable car on peut également entendre Aretha dans la bande originale du film *Sister Act 2* grâce à un autre extrait de sa compilation Arista, *A Deeper Love*, produit par les rois de la *dance* noire du moment, Robert Clivillés et David Cole.

Il est surprenant que Clive Davis et Aretha n'aient pas souhaité spéculer sur cet avantage en poursuivant sur cette lancée, une erreur stratégique qui en dit long sur l'intérêt tout relatif que la chanteuse porte à sa carrière en studio maintenant qu'elle peut se contenter de vivre confortablement de sa seule réputation. À l'exception d'une

contribution à un hommage à sa consœur Carole King en 1995, suivie l'année suivante de *It Hurts Like Hell* – une chanson tirée du film à succès *Waiting to Exhale*, également produite par Babyface Edmonds –, il faut attendre le printemps 1998 pour qu'un onzième recueil Arista voie le jour.

Malgré le tunnel de quatre ans qui le sépare de l'album précédent, « *A Rose Is Still a Rose* » s'inscrit dans la continuité de la démarche initiée par Babyface Edmonds puisqu'on y découvre les noms des producteurs phares du R'n'B et du hip-hop de cette fin de siècle : Daryl Simmons, Sean « Puffy » Combs, Jermaine Dupri, Dallas Austin. Soucieuse de prévenir les esprits chagrins qui l'accuseraient de céder aux sirènes de la nouvelle vague, Aretha signe avec *The Woman* l'une de ses chansons les plus soul de la décennie tout en manifestant sa fidélité à la ballade avec la complicité de Narada Michael Walden et Michael J. Powell.

Le moment le plus glorieux du recueil n'en reste pas moins l'enregistrement qui donne son titre à l'album. L'auteur et directrice artistique de *A Rose Is Still a Rose* est la chanteuse Lauryn Hill, qui jouit d'une réputation enviable depuis que le trio au sein duquel elle a effectué ses débuts, les Fugees, a vendu six millions d'albums en 1996. Également actrice – on a pu la voir à l'écran aux côtés de Whoopi Goldberg dans *Sister Act 2* –, Hill est en passe de devenir la figure de proue du hip-hop grâce à l'album solo qu'elle s'apprête à publier pendant l'été sous le titre un brin provocateur de « *The Miseducation of Lauryn Hill* ». Lorsque Clive Davis l'invite à composer une chanson pour Aretha, Hill est honorée, mais elle ne tombe pas dans le piège d'une révérence béate. Avec la sincérité de ses vingt-trois ans, elle ne songe pas à faire allégeance à la diva vieillissante dont les plus grands succès ont été enregistrés avant sa naissance et se contente d'écrire une chanson sensible sur un thème sans âge, celui de la souffrance d'une femme confrontée à l'abandon.

Aussi spontanée et nature que sait l'être Aretha, Lauryn a pris l'avion à destination de Detroit avec son fils nouveau-né et s'est mise au travail en studio pendant que sa mère, également du voyage, s'occupe du bébé. La production est aussi directe que le texte de *A Rose Is Still a Rose*, et donne l'occasion à Aretha de retrouver la simplicité lumineuse de Sister Soul dans un décor R'n'B qui lui va comme un gant, illustrant par la permanence de son talent cette filiation évidente entre le gospel et le rhythm & blues à travers laquelle se perpétue le cri afro-américain originel, ce *holler* qui a longtemps résonné dans les plantations. Il permet surtout à la militante féministe de faire entendre une voix qui n'a rien perdu de sa virulence en un quart de siècle, même si les obstacles auxquels doit faire face la femme en cette fin de siècle ne sont plus les mêmes que

ceux attachés à l'époque de *Respect*.

Une poignée de best-sellers ont permis à Aretha de maintenir son nom en haut de l'affiche au cours des deux dernières décennies, mais jamais elle n'avait atteint sur disque une telle sincérité depuis l'époque de Jerry Wexler. Après un quart de siècle passé à tenter sa chance sur les pistes de danse, dans l'arène du rock ou à Las Vegas, c'est dans le décor ultra contemporain ciselé à son intention par Hill qu'elle retrouve enfin les accents de vérité qui avaient révélé son génie en 1967. Le verdict du public ne se fait pas attendre ; pour la première fois en vingt-cinq ans, soutenu par un clip vidéo réalisé par sa jeune productrice, le single de *A Rose Is Still a Rose* devient disque d'or – une prouesse à une époque où le 45-tours est en passe de disparaître –, la chanson entre dans le Top 10 R&B, s'installe à la 26^e place du Hot 100 et entraîne dans sa course au succès un album qui trouve près d'un million d'acheteurs en quelques mois.

Cette réussite inespérée n'est pas le seul moment glorieux d'une décennie qui a permis à la Queen de raffermir sa couronne. Longtemps dédaigné par les premiers concepteurs du hip-hop, l'héritage du rhythm & blues des origines n'est plus contesté au sein de l'Amérique noire, un constat dont Aretha ne peut que se féliciter dans la mesure où elle aura contribué à rapprocher les points de vue entre générations. Après Lauryn Hill, c'est au tour de Mary J. Blige, autre diva de la nouvelle génération, de renforcer la légitimité naturelle d'Aretha en l'invitant à chanter *Don't Waste Your Time* avec elle sur son album « Mary » de 1999.

Mais si elle reste fidèle à ses racines, Aretha n'a jamais fait preuve d'un militantisme comparable à celui de James Brown ou de Curtis Mayfield dans sa défense du patrimoine culturel de sa communauté. Imprégnée par la variété sentimentale américaine de l'après-guerre, élevée au sein d'une bourgeoisie noire émergente qui voit dans l'univers classique le summum de l'expression musicale, elle prend un malin plaisir à multiplier les expériences en dehors du champ de la soul. On s'en aperçoit le 25 février 1998 au cours de la cérémonie annuelle des Grammy Awards lorsqu'elle remplace Luciano Pavarotti au pied levé en interprétant un extrait de *Turandot* de Puccini, quelques minutes après avoir chanté *Respect*, puis plus tard la même année en donnant trois concerts en compagnie du Detroit Symphony Orchestra.

Même si Lady Soul a recouvré sa crédibilité grâce à « A Rose Is Still a Rose », le disque n'est plus le support privilégié de son autorité. Après le temps de la scène et des studios est venu celui des honneurs. L'arrivée à la présidence de Bill Clinton en janvier 1993 a brusquement révolutionné l'échelle des valeurs du pouvoir américain, ce chef d'État contemporain de *Respect* et de la guerre du Viêt Nam

succédant à une longue lignée de vétérans de la Seconde Guerre. Présente dès la convention nationale du Parti démocrate où elle donne une lecture soul de l'hymne national, Aretha est accueillie en amie à la Maison-Blanche lors du gala inaugural donné par le 42^e président des États-Unis. Ce soir-là, elle interprète symboliquement *I Dreamed a Dream*, hommage à peine voilé à Martin Luther King Jr. Contrairement à ses deux prédécesseurs, Bill Clinton affiche officiellement le visage d'un ardent défenseur de la cause afro-américaine. Son soutien se manifeste tant culturellement que politiquement, et il va faire de la Queen of Soul l'une des invités de prédilection des soirées données à Washington en l'honneur des dignitaires de passage, avant de lui remettre la National Medal of Arts en septembre 1999.

Ce rôle d'ambassadrice culturelle a déjà permis à Aretha d'accueillir Nelson Mandela, de passage à Detroit en 1990, et de contribuer à des causes telles que la recherche contre le sida, l'aide aux handicapés – ainsi qu'elle l'a montré en interprétant *O Christmas Tree* sur l'album « A Very Special Christmas Vol. 2 » en 1992 – ou l'alphabetisation. L'éducation reste visiblement un sujet sensible aux yeux de cette femme qui a dû interrompre ses études secondaires en devenant mère de famille. L'une de ses plus grandes fiertés reste le diplôme honoraire accordé en 1976 par le Bethune-Cookman College, une institution afro-américaine hautement respectée ; cette distinction l'a même poussée à créer les *Aretha Franklin Scholarship Awards*, des bourses d'études attribuées en grande pompe chaque année à des lycéens issus des quartiers défavorisés de Detroit.

C'est toutefois dans le microcosme très médiatisé de la chanson qu'on peut la voir le plus souvent. Depuis le début des années 1990, les honneurs se sont accumulés au point qu'il serait sans doute plus aisé de dresser la liste de ceux qui lui manquent ; avec quinze Grammys à son palmarès, elle est de beaucoup la femme la plus honorée par sa profession à la veille du nouveau millénaire. Quant aux programmes musicaux de la télévision, en plein essor depuis la multiplication des réseaux câblés, ils font souvent appel à elle, à l'instar de la chaîne VH1 qui l'invite très régulièrement lors de ses soirées *Diva Live*.

De manière caractéristique, ce n'est pas en puisant dans le répertoire de Broadway ou de Las Vegas qu'Aretha parvient à conserver sa couronne, mais en interprétant l'un ou l'autre des hymnes gospel de sa jeunesse. S'il est une pierre sur laquelle Aretha a bâti sa carrière, c'est bien l'Église noire, dont la force spirituelle guide sa démarche depuis les débuts. Le jour de 1994 où les officiels de la National Academy of Recording Arts and Sciences lui remettaient solennellement le très convoité Lifetime Achievement Award « pour avoir fait entrer la passion du gospel dans la musique populaire (...) et

continuer à inspirer les générations à venir », elle le reconnaissait elle-même en déclarant entre deux sanglots, après avoir rendu grâces à Dieu et à son père : « Vous le savez tous, je ne suis rien d'autre qu'une chanteuse de gospel 22. »

1. Leslie Gourse, *Aretha Franklin – Lady Soul*, op. cit., p. 112.
2. Smokey Robinson et David Ritz, *Smokey – Inside My Life*, op. cit., p. 217.
3. Jim McAvoy, *Aretha Franklin*, op. cit., p. 73.
4. Deuxième épître à Timothée, 2 : 3 : *Prends ta part de souffrances, en bon soldat de Jésus-Christ*.
5. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 207.
6. Jim Miller et Linda Tibbetts, « Cruising the Freeway of Love », *Newsweek* (26 août 1985).
7. Jim McAvoy, *Aretha Franklin*, Philadelphie, Chelsea House, 2002, pp. 77-78.
8. Aretha Franklin et David Ritz, *Aretha – From These Roots*, op. cit., p. 209.
9. Mark Bego, *Aretha Franklin – The Queen of Soul*, op. cit., p. 227.
10. Jim McAvoy, *Aretha Franklin*, op. cit., p. 79.
11. Le 22 février 1987.
12. Fred Bronson, *The Billboard Book of Number One Hits*, op. cit., p. 664.
13. Jon Pareles, *New York Times* (22 août 1988).
14. *Introduction of Aretha and the Franklin Sisters* by Rev. Jesse Jackson, page 3 du CD 1, « One Faith, One Lord, One Baptism », Arista 50350.
15. Éphésiens, 4, 5.
16. Rachel Pittman Franklin avait vu le jour le 15 mars 1937 près d'Indianola dans le Mississippi.
17. « Réfléchissez ! Ne conduisez pas sous l'emprise de la drogue ou de l'alcool. »
18. « Rapide » en anglais.
19. Nelson George, *The Death of Rhythm & Blues*, op. cit., p. XIV.
20. James Brown avec Bruce Tucker, *James Brown – The Godfather of Soul*, op. cit., p. 128 : « Je suppose qu'on pourrait dire qu'elle était ma petite amie, mais nous avions du mal à nous voir car nous étions constamment en tournée tous les deux. »
21. *New Jack City* va donner son nom au premier long-métrage de Mario Van Peebles en 1991, dont Cooper sera le scénariste. Sur fond de lutte pour le contrôle de la drogue dans le Harlem de l'ère reaganienne, les auteurs du film dénoncent l'arrivée de professionnels du crime dans les ghettos, en réponse aux agressions quotidiennes d'un libéralisme de plus en plus sauvage.
22. Horace Clarence Boyer, *How Sweet the Sound*, Washington, Elliott & Clark, 1995, p. 193.

Chapitre IX

Homegoing (2001-2018)

La logique de l'alternance sur un échiquier politique essentiellement réduit à deux formations majeures (le Parti démocrate, héritier d'une tradition remontant à Thomas Jefferson, et le Grand Ole Party, tenant du républicanisme attaché à la Révolution américaine) est traditionnellement responsable des à-coups de l'Histoire aux États-Unis. Au terme de huit années de présidence Clinton qui ont familiarisé l'Amérique avec la possibilité d'une élite ethniquement mixte, à défaut de faire bénéficier les classes inférieures afro-américaines d'avancées réelles, le fléau de la balance penche soudainement du côté des forces libérales lorsque George W. Bush accède à la présidence le 20 janvier 2001, à la suite d'une élection contestée.

Alors que l'écrivaine et prix Nobel de Littérature Toni Morrison disait de Bill Clinton, au cœur d'un article controversé publié dans les colonnes du *New Yorker*, que « malgré sa peau blanche, il est notre premier président noir ¹ », nul n'a la tentation de confondre Bush fils avec un enfant de l'Amérique noire. Sa politique, tout en affichant une volonté ouvertement conservatrice, n'est pourtant pas le reflet d'une vision proprement raciste de la société, ainsi qu'en apporte la preuve la nomination successive au poste de secrétaire d'État de deux Afro-Américains, Colin Powell et Condoleezza Rice. La décision de confier une fonction aussi cruciale à un homme et une femme noirs ² signale bien l'évolution profonde qui accompagne l'arrivée du nouveau millénaire.

Le penseur W. E. B. Du Bois, dans une déclaration publiée lors du premier Congrès pan-africain organisé à Londres en juillet 1900, avait affirmé que le ^{xx}e siècle serait marqué par les antagonismes ethniques avant d'élaborer sa prophétie trois ans plus tard dans un ouvrage fondateur qui aura nourri la pensée des défenseurs des droits civiques

des Noirs, *The Souls of Black Folk* : « Le problème du XX^e siècle sera celui de la *color line*, à savoir les relations entre individus à peau sombre et ceux à peau claire en Asie et en Afrique, en Amérique comme dans les îles³. » Le déroulé tragique du siècle concerné, traversé par l'exacerbation des clivages ethniques et communautaires, a malheureusement montré le caractère prémonitoire de la pensée de Du Bois, mais on sent bien que cet antagonisme racial est en passe d'être supplanté par une fracture sociale tout aussi dévastatrice alors que l'on bascule dans les années 2000. Désormais, l'intolérance et le rejet ne se mesurent plus à l'aune des nuances de la peau, mais à celle du poids économique de chacun dans la société.

Aux États-Unis, misère sociale et ethnicité se recourent encore trop souvent, ainsi que le confirment les chiffres : alors que la proportion de citoyens vivant sous le seuil de pauvreté est de 12 % dans sa moyenne nationale à l'aube du millénaire, elle est de 10 % seulement chez les Blancs, mais s'élève à 24 % dans la communauté hispanique et atteint 26 % chez les Noirs. Il n'en reste pas moins que le marqueur de référence quitte progressivement la sphère de l'origine pour investir celle de l'économie. George W. Bush, dont la présidence va s'étaler de janvier 2001 à janvier 2009, s'emploie à amplifier cette métamorphose en souscrivant à une doctrine individualiste qui prône le succès de chacun au détriment de la réussite collective. En cela, il renoue avec les égoïsmes de l'ère Reagan, deux décennies plus tôt.

Les Afro-Américains accueillent cette mutation de façon contrastée, selon qu'ils se centrent sur leur avenir personnel ou qu'ils restent fidèles à leurs racines communautaires. Le cas de Condoleezza Rice, l'une des personnalités les plus en vue de l'administration Bush, est exemplaire de la position adoptée par les premiers. Originaire du Sud profond où elle est née en 1954 au sein d'une famille de la petite bourgeoisie, elle a pu prendre la mesure de la violence aveugle des partisans de la ségrégation lorsque son amie d'enfance Denise McNair est morte avec trois autres adolescentes, le 15 septembre 1963, dans l'explosion d'une bombe déposée par quatre membres du Ku Klux Klan contre le mur extérieur de la 16th Street Baptist Church à Birmingham, dans l'Alabama. Si elle a été profondément marquée par ce drame qui l'a sensibilisée à la lutte pour les droits civiques des siens, Rice n'en a pas moins opté à l'âge adulte pour une vision de la société débarrassée de toute tentation communautariste. Davantage qu'à son appartenance au monde afro-américain, c'est à son statut de femme libre et indépendante que Rice va s'attacher à mesure que s'épanouiront ses ambitions personnelles, ainsi qu'en témoigne son penchant déclaré pour la chanson *Respect*.

Aretha Franklin offre un exemple inverse. On l'a vu, elle a volontiers accompagné le mouvement d'embourgeoisement des strates

supérieures de sa communauté en adoptant une posture de diva lorsque s'est installé le succès, mais la mémoire des racines prolétaires terriennes de ses parents l'a constamment maintenue dans le souci des plus démunis. Sa posture de diva est à ses yeux, non pas un moyen de se démarquer de la masse, mais à l'inverse une façon d'entraîner les gens ordinaires de sa communauté dans son ascension de l'échelle sociale.

En cela, elle reste fidèle à l'esprit d'engagement collectif du style musical dont elle est la figure de proue : la soul. En prolongement du blues qui témoignait du fardeau de l'apartheid sudiste à la première personne du singulier à l'heure de la ségrégation, la soul a opté pour la première personne du pluriel en embrassant la lutte collective pour l'émancipation d'une Amérique noire en quête de citoyenneté, au lendemain de la guerre. Aretha, en dépit de ses attributs de reine, n'a jamais renoncé à la force de ce « nous » revendicatif dont elle a pu mesurer le pouvoir dans l'église de son père.

Tout au long de la présidence Bush, même si elle entretient des rapports courtois avec l'hôte de la Maison-Blanche, elle s'emploie à contrecarrer la politique sociale castratrice de celui-ci en s'engageant aux côtés de ceux qui sont le plus touchés par la diminution des aides publiques et la paupérisation des ghettos. Lorsqu'elle se rend à Washington le 9 novembre 2005, aux côtés du boxeur Muhammad Ali, afin de recevoir la médaille présidentielle de la Liberté, plus haute distinction civile des États-Unis, c'est avant tout par respect pour la fonction, et non par souci d'apporter son soutien à l'hôte du Bureau ovale. Pour preuve, elle effectue parallèlement des dons à de nombreuses associations caritatives attachées à la lutte contre la pauvreté, les inégalités et la délinquance, contribue au financement d'organismes de prévention médicale, apporte sa pierre à de grandes causes écologiques, et soutient sans relâche la cause des Amérindiens.

De ce fait, la formidable vague d'espoir soulevée par l'élection de Barack Obama en novembre 2008 constitue pour elle un véritable soulagement. Après huit années d'une administration marquée par des dérives affairistes, autoritaires et guerrières, elle retrouve un président dont les ambitions et l'éthique lui sont familières. Davantage encore que le couple Clinton, des contemporains qui ont essentiellement vu en elle l'incarnation de leur jeunesse idéaliste, Obama est à ses yeux le digne successeur de ces apôtres de paix et de justice qu'elle a longtemps côtoyés dans l'entourage de son père : Martin Luther King Jr., Ralph Abernathy, Billy Kyles, James Orange, Andrew Young, Jesse Jackson, Fred Shuttlesworth...

Sa présence à Washington le 20 janvier 2009, jour de l'inauguration du 44^e président des États-Unis, relève de l'évidence et c'est coiffée d'un chapeau dont l'extravagance fait couler beaucoup d'encre qu'elle

monte à la tribune face au million de personnes rassemblées sur le National Mall pour assister à la prestation de serment du premier président afro-américain. Contrairement à Beyoncé qui lui succédera à cette même place quatre ans plus tard, à l'orée du second mandat d'Obama, et mimera les paroles du *Star-Spangled Banner* en playback, la Reine de la soul chante en direct, ce qui donne à son interprétation une puissance et une force inégalables.

La différence entre les deux artistes ne s'arrête pas là. Aretha, loin de céder à la facilité d'entonner l'hymne national avec ses relents cocardiers, a voulu interpréter *My Country, 'Tis of Thee*, une incantation à la liberté écrite en 1831 et transformée en brûlot par les partisans de l'abolitionnisme au cours des décennies précédant la guerre de Sécession. À travers ce choix, portée par une floraison de notes bleues qui traversent l'air glacé au pied du Capitole, elle célèbre à sa manière un président élu sur la promesse de défendre les oubliés du rêve américain, quelles que soient leurs origines.

Cette prestation est d'ailleurs l'occasion pour elle de faire une déclaration très politique dont le magazine *Time* se fait l'écho : « Mon interprétation ? Mon Dieu, quel honneur. Un honneur écrasant. Je suis convaincue que la plupart des gens, et pas seulement les Afro-Américains, sont dans l'attente et l'espoir d'un changement en Amérique. Obama et son administration vont avoir du pain sur la planche, qu'il s'agisse de s'occuper de ceux qui ont perdu leur maison, de la crise ou de la criminalité. Mais je ne doute pas qu'ils réussissent, avec le QI qu'ils ont. Je suis persuadée qu'ils feront le nécessaire 4. »

L'autre grand moment d'émotion entre la chanteuse et le président se présentera près de sept ans plus tard le 6 décembre 2015, lors de la 38^e cérémonie annuelle des Kennedy Center Honors. Ce soir-là sont récompensés le cinéaste George Lucas, les actrices Cicely Tyson et Rita Moreno, le chef d'orchestre Seiji Ozawa, ainsi que la chanteuse et parolière Carole King, coauteur avec Gerry Goffin de (*You Make Me Feel Like*) *A Natural Woman*. Comme de juste, Lady Soul a effectué le déplacement à Washington afin d'interpréter en direct ce qui reste son autoportrait, et la femme ordinaire dont elle incarne le naturel refait pleinement surface au détour d'un refrain lorsque, debout face à l'assistance, son micro à la main, elle se débarrasse de son manteau de fourrure d'un geste désinvolte qui fait se lever l'assistance. Et tandis que Michelle Obama articule silencieusement les paroles en marquant le rythme de ses mains, son mari laisse échapper une larme qu'il essuie furtivement sous l'œil indiscret des caméras.

La séquence, largement diffusée sur Internet, fait rapidement le tour du monde et les journalistes ne peuvent s'empêcher de demander au président une explication : « Personne n'incarne aussi bien [qu'Aretha] le lien qui unit les spirituals, le blues, le R&B et le rock and roll, cette

façon de transformer le poids de l'existence et le chagrin en un monde de beauté, de vie et d'espoir », se justifie Obama. « Quand Aretha chante, c'est toute l'histoire de l'Amérique qui surgit. C'est pour cette raison qu'elle m'émeut aux larmes lorsqu'elle s'assoit au piano et chante *A Natural Woman* 5. »

On l'aura compris, en dépit du poids des ans, d'une santé fluctuante et de sa voix qui commence à montrer des signes d'usure, la diva conserve une aura qui l'autorise à se produire dans de nombreuses occasions prestigieuses, le plus souvent avec une emphase derrière laquelle elle dissimule parfois certaines faiblesses techniques. Le Super Bowl, cette finale annuelle de la saison de football américain écoulée qui prend des airs de fête nationale aux États-Unis, attire plusieurs centaines de millions de téléspectateurs dans le monde, et permet à la ville sélectionnée d'empocher des recettes dépassant le demi-milliard de dollars, est au nombre de ces occasions. La quarantième édition de l'événement, organisée le 5 février 2006, est un événement majeur dans une commune comme Detroit que son déclin (la ville a perdu près de deux tiers de sa population depuis 1950) pousse inexorablement vers la faillite. Le mini-concert de la mi-temps est assuré par les Rolling Stones, mais c'est à Aretha, la citoyenne la plus célèbre de la Motor City, que revient l'honneur d'interpréter le *Star-Spangled Banner* en duo avec le spécialiste du falsetto Aaron Neville, à l'accompagnement du pianiste Dr. John.

Pour l'anecdote, Lady Soul retrouvera le stade Ford dix ans plus tard, le jour de Thanksgiving, et reprendra l'hymne national à l'occasion de la rencontre entre les Lions de Detroit et les Vikings du Minnesota qui verra s'imposer les premiers.

Au nombre des grands rendez-vous qui émaillent son agenda, on pense au jour de 2007 où cette femme qui n'a jamais achevé ses études secondaires reçoit un doctorat honoraire de la prestigieuse université de Pennsylvanie 6, au choix de son prénom lorsqu'il s'agit de baptiser l'astéroïde 249516 découvert en 2010 ou, le 27 juillet de la même année, au duo classique et soul que cette démocrate convaincue forme avec l'ancienne secrétaire d'État républicaine Condoleezza Rice à l'occasion d'un gala caritatif. On se souvient aussi de son interprétation de *Precious Lord* en octobre 2011 lors de l'inauguration du Martin Luther King Jr. Memorial à Washington, à ce 27 février 2015 où elle est l'invitée d'honneur de la cérémonie d'adieu au ministre de la Justice Eric Holder, à sa rencontre avec le pape François en septembre de la même année, et sur laquelle on peut s'attarder.

Personne n'a oublié la façon magistrale dont elle a remplacé Luciano Pavarotti au pied levé lors de la remise des Grammys 1998.

Le chanteur d'opéra le plus populaire de son temps avait plongé les organisateurs de l'événement dans l'embarras en annonçant qu'il était souffrant et se voyait contraint de déclarer forfait. Deux jours auparavant, lors du gala annuel MusiCares, Aretha s'était essayée à interpréter *Nessun Dorma*, le morceau de bravoure tiré de l'opéra *Turandot* de Puccini, en compagnie de Pavarotti. C'est donc naturellement à elle que les producteurs de l'émission s'adressent, avec une ovation du public à la clé, sous le regard du milliard de téléspectateurs qui visionneront cette séquence.

Ce triomphe incite Aretha à la récidive, en particulier lorsque le pape conclut sa visite aux États-Unis en faisant étape à Philadelphie en septembre 2015, à l'occasion de la VIII^e Rencontre mondiale des familles. Conviée à la veillée de prière, Aretha conclut la soirée en donnant une longue version d'*Amazing Grace* avant de conclure sa prestation par une *holy dance*, cette manifestation physique de l'Esprit saint qui conduit certaines paroissiennes à l'évanouissement dans les églises de l'Amérique noire. Le croisement des cultures est saisissant, qui voit le chef spirituel des catholiques, premier pape originaire du continent américain, applaudir la fille d'un pasteur baptiste portée par la grâce d'un hymne écrit au XVIII^e siècle par un capitaine négrier anglais repent. La Reine de la soul, nourrie aux sources du gospel, n'a jamais aussi bien mérité son titre.

Ces moments d'exception constituent les jalons d'une carrière scénique qui montre tous les signes du ralentissement depuis le tournant du millénaire. Tout en continuant à se produire régulièrement dans les grands événements musicaux (on pense par exemple à son apparition remarquée au festival international de jazz de Montréal en 2008, une expérience rééditée six ans plus tard lors d'un concert médiocre qui reste essentiellement dans les annales parce que la diva s'est débarrassée de sa perruque en la lançant dans le public au moment du rappel), elle renonce aux déplacements éloignés et se contente de chanter dans un rayon de mille kilomètres de Detroit. En de rares occasions, elle surmonte sa hantise de traverser les Rocheuses et la fatigue de plusieurs journées de bus pour retrouver la Californie où elle continue d'espérer que les studios hollywoodiens la solliciteront un jour. On peut en particulier l'entendre en 2009 au Hollywood Bowl où elle rend un hommage appuyé à Michael Jackson, récemment disparu.

Les tournées se font rares, mais l'année 2003 fait exception puisqu'elle se lance cet été-là dans une série de concerts baptisée *Aretha Sings Her Musical History*. Armée d'une impressionnante série de tenues de scène dont certaines ont été dessinées à son intention par Luther Vandross, elle sillonne l'Amérique à bord de son bus customisé

avant de conclure sa série de récitals le 20 septembre par une prestation au Radio City Music Hall de New York.

On est frappé par le contraste entre la détermination d'une artiste décidée à rester sur le devant de la scène, en dépit d'un succès commercial de plus en plus lointain, et la négligence d'une mère de famille lymphatique et casanière qui gère souvent elle-même ses engagements. À mesure que sa carrière publique s'étiole, l'entourage d'Aretha se réduit et les organisateurs de spectacles sont parfois stupéfaits d'entendre la voix de Lady Soul en personne lorsqu'ils composent un numéro de téléphone obtenu de haute lutte à force de sonder des contacts éventuels.

L'incapacité d'Aretha à surmonter sa phobie de l'avion est un écueil depuis 1984, il se transforme en obstacle majeur alors que le meilleur moyen pour elle d'imposer définitivement son image de diva serait de parcourir les grandes scènes internationales, à l'image de son vieil ami B. B. King. Le seul précédent qui vient à l'esprit est celui d'Elvis Presley, star vieillissante dès la mi-temps de la trentaine, qu'un manager manipulateur empêchait de voyager sous des prétextes fallacieux afin de dissimuler le fait qu'en sa qualité d'immigré clandestin, lui-même n'était pas en mesure d'obtenir un passeport.

Aretha sait pourtant qu'elle serait traitée comme le Messie en Asie et accueillie triomphalement en Europe où elle a connu la gloire lorsqu'elle brillait sous les couleurs d'Atlantic. Elle avait enflammé la pinède de Juan-les-Pins en 1970 et enthousiasmé l'année suivante le public de Montreux, à l'époque où voler faisait partie de son quotidien. Claude Nobs, tout-puissant créateur de la manifestation suisse, croise à plusieurs reprises Teddy, le troisième fils de la chanteuse, qu'il charge de convaincre sa mère de traverser l'Atlantique, en vain. L'auteur de ces lignes, à la tête du Nice Jazz Festival dans les années 2000 en tandem avec la productrice Viviane Sicnasi, prend également langue avec Aretha. La publication de l'édition originale de cette biographie, écrite dans la langue française qu'elle admire tant, constitue une passerelle toute trouvée et les tractations avancent. L'idée de rejoindre l'Europe en paquebot séduit un temps la diva qui a conservé en tête les images de Grace Kelly en 1956, voguant à bord du *SS Constitution* à destination de la Riviera où l'attend le prince de Monaco qu'elle va épouser, et puis la lassitude qui guide couramment son quotidien prend le dessus et Aretha renonce.

Les occasions manquées ne sont pas réservées à l'Europe. En 2012, elle est conviée à participer au jury de la douzième saison du télécrochet *American Idol*, aux côtés du bassiste et producteur Randy Jackson, en contrepartie d'un cachet de plusieurs millions de dollars. Les auditions initiales des candidats se déroulant dans les principales villes d'Amérique, elle n'est pas en capacité de suivre le rythme de ces

déplacements à bord de son bus et il ne faudra pas moins de trois stars, Mariah Carey, Keith Urban et Nicki Minaj, pour occuper le poste qu'elle laisse vacant. Une fois de plus, les circonstances font mentir l'adage favori d'Aretha qui affirme volontiers que la musique la « transporte ».

Le seul moyen de toucher à l'universalité à laquelle elle aspire reste alors le disque. À l'exception d'une participation à l'album « Mary » de Mary J. Blige en 1999 et d'une compilation Columbia intitulée « The Queen in Waiting » dans laquelle sa première patrie discographique consigne habilement quelques inédits, Aretha est absente des bacs des disquaires depuis cinq longues années lorsque voit le jour le recueil « So Damn Happy », le 16 septembre 2003. Au-delà de la nonchalance naturelle de l'intéressée, ce délai s'explique par les bouleversements intervenus à la tête d'Arista, la maison de disques à laquelle elle se montre fidèle depuis vingt-trois ans.

En 1999, après un quart de siècle d'un succès à faire pâlir ses concurrents, Clive Davis était à nouveau victime de la jalousie de son entourage. Le groupe allemand BMG, maison mère d'Arista, décide brusquement de lui retirer la direction de son entreprise et lui offre en guise de consolation un label à inventer, J Records. Davis a déjà traversé une épreuve similaire chez Columbia, il sait d'expérience que la réussite dans un milieu aussi volatil que celui de la chanson populaire est affaire de flair et de carnet d'adresses. Il s'applique à le démontrer en emportant dans ses bagages Luther Vandross, ainsi qu'une très jeune chanteuse nommée Alicia Keys qui débarque en trombe sur le marché de la *neo soul* en 2001 avec un album aussitôt récompensé par deux American Music Awards et pas moins de cinq Grammys. L'argent fait généralement office de foi et de loi dans le show-business, et les dirigeants de BMG s'empressent de racheter à Davis ses parts de J Records avant de lui offrir la direction de RCA Records, véritable institution du disque.

Alors qu'une soul rajeunie par son contact avec le hip-hop est en passe de retrouver sa place dans le vocabulaire de la pop, la succession de Clive Davis chez Arista est confiée au producteur Antonio L. A. Reid qu'Aretha a côtoyé en 1993 lors de la préparation des inédits ajoutés à son recueil « Greatest Hits ». Le renouvellement des cadres de son label vient néanmoins ralentir les élans discographiques de Lady Soul qui a entre-temps fait aménager son propre studio à Detroit, dans un souci de facilité et de confort. Les indiscretions publiées en avant-première dans la presse professionnelle indiquent que la chanteuse souhaite s'exprimer dans un registre contemporain en faisant appel aux producteurs afro-américains les plus cotés du moment, ce que vient confirmer la sortie de « So Damn

Happy ».

Aretha la diva n'a pu s'empêcher de glisser dans son disque deux nouvelles compositions produites par ses soins avec une grandiloquence qui sied mal à sa personnalité terre à terre, à commencer par la plage qui donne son titre au disque. Elle a également fait appel à Burt Bacharach, très en vogue chez les adolescents depuis que son répertoire se trouve plébiscité par la publicité et l'émission *American Idol*, mais les autres acteurs de ce douzième album Arista sont tous des représentants de la nouvelle vague : Troy Taylor dont on a pu lire le nom sur certains disques de Boyz II Men et Whitney Houston, Barry J. Eastmond qui a longtemps accompagné la carrière du crooner noir Freddie Jackson et s'est même illustré auprès de Britney Spears, ou encore le duo Jimmy Jam & Terry Lewis, deux anciens de la tribu de Prince glorifiés par la réussite artistique de Janet Jackson. Grâce à des plages telles que *The Only Thing Missin'* et *Wonderful*, « So Damn Happy » trouve sa logique dans une nouvelle soul presque écologique inspirée par les meilleures représentantes du genre, Jill Scott ou India. Arie, sans toutefois éviter le piège d'une certaine asepsie sonore à laquelle échappe heureusement un titre enregistré en duo avec Mary J. Blige, *No Matter What*.

Sans receler un hit potentiel comparable à *A Rose Is Still a Rose*, ce recueil possède un charme qui lui vaut une audience respectable à la radio et à la télévision, un palmarès appréciable sur les charts de *Billboard*, et même un Grammy Award dans la catégorie « Meilleure Chanteuse de Rhythm & Blues traditionnel » au titre de la chanson *Wonderful*.

Ce seizième trophée, accordé au soir du 8 février 2004, rassure la Reine de la soul qui enchaîne deux ans plus tard, dans la même catégorie, avec *A House Is Not a Home*. Cette fois, la chanson est extraite d'un hommage collectif à Luther Vandross qui vient de disparaître à l'aube de l'été 2005 à l'âge de cinquante-quatre ans. Aretha annonce à la même époque son intention de quitter Arista après un quart de siècle de fidélité au label qui a redonné du lustre à son étoile.

Son contrat l'oblige toutefois à livrer une dernière production avant de s'en aller sous d'autres cieus discographiques. Elle résout le problème en publiant « Jewels in the Crown : All-Star Duets with the Queen » le 12 novembre 2007, à la veille de la période des fêtes dont on sait combien elle est porteuse sur le marché du disque. Ainsi que l'indique son intitulé, ce recueil hétéroclite est une suite de rencontres au sommet essentiellement piochées dans le patrimoine d'Arista comme dans les archives de la télévision. On trouve là *Jumpin' Jack Flash* qui l'avait vue donner la réplique à Keith Richards en 1986, ses

vieux duos avec Annie Lennox, George Michael, Elton John, George Benson, Whitney Houston, Gloria Estefan, Bonnie Raitt, Luther Vandross ou Michael McDonald, une version sans âme de *What Now My Love* (l'adaptation du *Et Maintenant* de Gilbert Bécaud) dans laquelle elle donnait la réplique à Frank Sinatra en 1993, l'aria de Puccini interprétée neuf ans plus tôt à la 40^e cérémonie des Grammy Awards en remplacement de Pavarotti, ainsi qu'une reprise de *Chain of Fools* à deux voix avec Mariah Carey datant également de 1998.

Au bout du compte, les acheteurs de l'album ne découvrent que deux nouveautés (*What Y'all Came to Do*, une composition *old school* écrite et produite par le producteur Devon Harris et son poulain, le chanteur de R'n'B John Legend, et *Put You Up on Game*, un duo avec Fantasia, lauréate de l'édition 2004 du télécrochet *American Idol*) ainsi qu'un hymne emprunté à la bande originale du film *Bobby* relatant l'assassinat de Robert Kennedy : *Never Gonna Break My Faith*, au long duquel Mary J. Blige et Aretha se partagent la vedette, va donner à Lady Soul le 18^e et dernier Grammy de sa carrière, de manière symbolique dans la catégorie Gospel évocatrice des origines de son art.

À l'heure du bilan, Arista se félicite de cette opération aux airs de recyclage car le CD se hisse à la 54^e place des meilleures ventes d'albums pop ainsi que dans le Top 10 R&B/Hip-Hop, une première depuis 1998.

Ce palmarès, relativement flatteur en apparence, est nettement moins satisfaisant lorsque l'on examine les chiffres de plus près. Avec des ventes qui peinent à dépasser les 100 000 exemplaires, « *Jewels in the Crown* » rentre tout juste dans son budget initial de production et de marketing. Il faut y voir une illustration de la situation désastreuse dans laquelle se trouve l'industrie du disque au lendemain de l'irruption d'Internet dans le quotidien de la planète. Depuis les premiers enregistrements musicaux à la fin du XIX^e siècle, le métier n'a cessé de se réinventer tous les vingt-cinq ou trente ans, à mesure de l'évolution des techniques. Au rouleau d'avant la Grande Guerre a succédé le 78-tours qui popularisait le principe du disque double face avant de céder la place au microsillon au tournant des années 1950, puis sont arrivés la cassette et le CD, mais le principe d'un objet permettant la commercialisation de la musique n'a jamais été remis en cause jusqu'alors. La dématérialisation des enregistrements, parce qu'elle induit la possibilité du principe de gratuité, pose un problème économique, extrêmement délicat à résoudre, dont personne n'a véritablement trouvé la solution à l'heure où paraissent ces lignes.

Les géants du disque, après avoir engrangé des bénéfices record en rééditant sous forme de CDs les 33-tours dont ils disposaient dans leurs catalogues, n'ont pas senti venir le vent du changement. À

l'exception d'une poignée d'artistes à qui une notoriété planétaire garantit la rentabilité, l'immense majorité de leurs semblables sont contraints de réfléchir à d'autres sources de revenus, à commencer par ceux que génère la scène. Après l'opulence des années 1980 en studio, la chute est brutale lorsque s'installe la disette à deux décennies d'écart.

Aretha Franklin, parce qu'elle a choisi de réduire le rythme de ses concerts, doit désormais compter essentiellement sur les rentes de ses droits d'auteur comme sur les rentrées financières résiduelles de ses enregistrements passés⁷, ce qui la place dans une situation fragile. Elle a consciencieusement annoncé à tout le métier qu'elle était disponible depuis son départ d'Arista, mais aucune grande compagnie ne vient frapper à sa porte, contrairement à ce qui s'était produit autrefois, tout simplement parce que l'économie du disque se trouve réduite à l'ombre de ce qu'elle a été.

La formule la plus simple consiste à enregistrer son album suivant dans le studio qu'elle a fait aménager à Detroit, puis de le publier sous les couleurs de son propre label. Cette solution présente l'avantage de lui donner l'entière maîtrise artistique de son travail, ce qu'elle souhaite depuis plus de trente ans sans parvenir à l'imposer à ses maisons de disques successives, tout en l'autorisant à engranger l'essentiel des bénéfices de l'opération.

La presse professionnelle s'est fait l'écho en 2006 de séances qui se sont étalées pendant l'année, parallèlement à la mise en chantier de l'album de duos qui permettait à la chanteuse de solder son compte chez Arista. Grâce à son carnet d'adresses, Aretha fait appel à plusieurs personnalités de premier plan, dans des registres musicaux très éclectiques. On trouve à ses côtés Ronald Isley, un vétéran du rhythm & blues d'un an son aîné dont la carrière a débuté au même moment que la sienne, un demi-siècle plus tôt ; la chanteuse de musique country Faith Hill qui, à l'âge de quarante ans, a déjà vendu plus de quarante millions de disques à travers le monde ; ou bien encore la diva du gospel Karen Clark-Sheard longtemps attachée au groupe familial des Clark Sisters, tandis qu'Eddie Franklin, le deuxième fils d'Aretha, interprète avec elle l'un des hymnes préférés du révérend C. L. Franklin, *His Eye Is on the Sparrow*.

La Reine de la soul a suffisamment travaillé en studio par le passé pour qu'un tel projet lui paraisse simple, mais elle en a manifestement sous-estimé les implications commerciales. Trouver un distributeur susceptible d'assurer la diffusion de sa marque, Aretha's Records, relève du casse-tête. Elle prend langue avec Rhino/Warner, mais sa demande exorbitante d'une avance d'un million de dollars est aussitôt rejetée, si bien que les séances mises en chantier en 2006 ne verront finalement le jour qu'au printemps 2011 sous le titre « A Woman

Falling Out of Love », sans le duo avec Faith Hill, lorsqu'elle parviendra à obtenir de la chaîne de supermarchés Walmart la somme qu'elle exige.

Aretha a meublé son silence discographique dans l'intervalle en sacrifiant à une coutume bien établie aux États-Unis, à laquelle elle avait échappé jusque-là : celle du disque de Noël. D'Elvis Presley à Bob Dylan en passant par Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, les Beach Boys ou le groupe de rock Lynyrd Skynyrd, toutes les générations et tous les genres musicaux sont concernés par ce phénomène depuis que Bing Crosby a gravé en 1942 *White Christmas*, la chanson la plus vendue de tous les temps (plus de cent millions d'exemplaires écoulés). Les représentants de la soul n'ont pas été épargnés par cette vague, qu'il s'agisse de James Brown, d'Al Green, des principaux artistes des labels Motown et Stax, de Patti LaBelle, des Isley Brothers comme des Jackson 5, de Bootsy Collins, Luther Vandross, Stevie Wonder, Donny Hathaway...

« This Christmas », enregistré par Aretha au cours de l'été 2008, voit le jour le 14 octobre dans le cadre d'une opération menée en collaboration avec la chaîne de librairies Borders. Celle-ci obtient l'exclusivité de la diffusion du disque dans ses magasins pendant un an, après quoi l'album s'impose sur le circuit habituel sous l'égide de DMI Records, une entreprise essentiellement spécialisée dans la réalisation de jingles commerciaux pour de grands groupes industriels.

Les chiffres de vente, limités à 150 000 exemplaires, ne sont guère convaincants, mais ils feraient presque figure de réussite à la lumière du sort réservé au 37^e album studio de Lady Soul, publié en fanfare six ans plus tard : « Sings the Great Diva Classics » n'est pas seulement l'ultime production de la chanteuse, il marque surtout les retrouvailles d'Aretha avec Clive Davis, son pygmalion de la période Arista avec lequel le fil s'était rompu au lendemain de l'enregistrement de « A Rose Is Still a Rose », seize ans auparavant.

La trajectoire professionnelle de Davis reflète les soubresauts d'une industrie du disque fortement malmenée par les bouleversements technologiques, et de plus en plus concentrée à mesure que fusionnent les grands groupes d'hier. À la tête depuis 2002 du géant historique RCA qui intègre le giron de Sony Records deux ans plus tard, Davis entre dans la légende en 2008 à l'âge de soixante-seize ans en prenant la direction artistique du groupe Sony Music Entertainment, ce qui l'autorise à reprendre contact avec la Reine de la soul.

Les négociations aboutissent au lendemain de l'échec du recueil « A Woman Falling Out of Love » qui illustre la déliquescence du métier du disque en se vendant à seulement 50 000 exemplaires. Davis affiche d'emblée des ambitions nettement plus grandes lorsqu'il met en chantier un projet qui va s'étaler sur deux années, tant son

organisation est complexe. Le concept du recueil est simple, il s'agit d'apporter la preuve qu'Aretha Franklin est la diva suprême en lui demandant de s'approprier une dizaine de compositions associées aux plus grandes voix féminines du rhythm & blues et de la pop. Au terme d'une longue sélection, Aretha jette son dévolu sur des reprises de ses consœurs Etta James, Gladys Knight, Gloria Gaynor, Chaka Khan, Diana Ross et Alicia Keys, auxquelles s'ajoute un clin d'œil à Prince par le biais d'une composition popularisée par Sinéad O'Connor, un hommage à son idole d'enfance Dinah Washington, ainsi qu'un détour opportuniste en direction de la chanteuse britannique Adele dont l'album « 21 » se trouve au centre de toutes les attentions depuis que son interprète a engrangé un record de six Grammy Awards au début de 2012.

Clive Davis, qui a placé sa diva entre les mains expertes de producteurs confirmés (Babyface Edmonds qui l'avait déjà dirigée en studio en 1994, Harvey Mason Jr. qui a connu le triste privilège d'être l'ultime producteur de Whitney Houston avant sa disparition, le rappeur Andre « 3000 » Benjamin...), fait preuve d'un enthousiasme prometteur à la conclusion des séances : « Elle est dans une forme éblouissante au plan vocal. Quel plaisir de constater que cette artiste inégalée continue de montrer la voie à suivre, de faire frissonner ceux qui l'écoutent, de démontrer que la musique actuelle a toujours besoin d'une voix. Et quelle voix. Ce nouvel album est tout simplement sensationnel [8](#). »

Ces incantations, tout comme le recours à des collaboratrices de longue date dont Cissy Houston fournit un bon exemple, ne suffisent toutefois pas à convaincre le grand public lorsque le disque est mis en vente le 17 octobre 2014. La Queen of Soul, en dépit d'une verve évidente, ne possède plus l'agilité vocale qui la distinguait autrefois de ses consœurs, et la production se voit contrainte de recourir à des techniques artificielles afin de corriger le manque de justesse de certaines notes, un travers que l'abus de mélismes acrobatiques ne fait qu'accentuer. Plus inquiétante encore est la piètre santé de l'industrie discographique qui voit les ventes physiques se contracter comme peau de chagrin (l'album trouvera moins de cent mille acheteurs aux États-Unis) sans que les téléchargements légaux viennent combler le manque à gagner, malgré une campagne de publicité bien menée que vient lancer une apparition remarquée à la télévision dans le *Late Show with David Letterman* dès la fin de septembre. Seule consolation, la présence de *Rolling in the Deep* (une relecture du best-seller sombre d'Adele dans lequel elle glisse curieusement une allusion au lumineux *Ain't No Mountain High Enough* de Marvin Gaye et Tammi Terrell) dans les classements R&B du magazine *Billboard* lui permet d'accéder au club très fermé des artistes ayant placé plus de cent chansons dans les

À l'heure où se clôt définitivement le dernier chapitre de l'œuvre enregistré d'Aretha Franklin, il est tentant de dresser un bilan de son existence, professionnelle et personnelle. À soixante-douze ans, elle n'a plus grand-chose à espérer d'un métier qui lui a tout donné, ou presque. Son plus grand regret est peut-être l'indifférence d'Hollywood à son égard. Sa flamboyance dans les clips vidéo de ses chansons, mais aussi l'exubérance de sa prestation dans le film *The Blues Brothers* en 1980 laissent pourtant entrevoir un réel talent de comédienne qui aurait dû lui ouvrir un boulevard à Hollywood.

La déconvenue est grande à la sortie d'une suite intitulée *Blues Brothers 2000*, dix-huit ans plus tard. Le film, qui aurait pu se trouver porté par l'alliance objective du blues et de la soul dans un contexte très favorable à ces deux genres à travers le monde, alors que le rap a dépassé son apogée, connaît un échec aussi retentissant que mérité. Le paternalisme blanc affiché à l'endroit de la musique noire, tout au long d'un long-métrage au scénario indigent calqué sur celui du volet initial, fait grincer des dents : si la société américaine pouvait encore fermer les yeux sur les stéréotypes attachés au sens du rythme des Afro-Américains deux décennies plus tôt, c'est tout simplement impossible à la fin de la présidence Clinton qui a consacré l'intégration de l'Amérique noire dans le paysage des classes moyennes et de l'*establishment*. Invitée à interpréter une version affadie de *Respect*, déguisée en bourgeoise empâtée aux doigts chargés de bagues, Aretha perd tout le bénéfice engrangé lorsqu'elle assumait son statut de ménagère ordinaire, sous les oripeaux d'une tenancière de fast-food.

Les studios hollywoodiens ne sont pas les seuls comptables de ce rendez-vous manqué entre la diva et le grand écran. Aretha, qui gère ses affaires avec une désinvolture suicidaire, n'a jamais produit les efforts nécessaires. En outre, son incapacité à se déplacer depuis qu'elle a renoncé aux trajets aériens est venue compliquer la donne, quand on sait que les contacts et autres tractations avec les grands studios se déroulent essentiellement en Californie, à plusieurs journées de bus de Detroit où vit la Reine de la soul dans un confort ouaté proche de la réclusion.

Si elle a accepté de sortir de sa réserve en 1999 en publiant ses Mémoires, rédigés à quatre mains avec un spécialiste des confidences plus ou moins véridiques des stars de la scène afro-américaine 10, c'est avant tout dans le but de régler ses comptes et de dénoncer les travers de ses consœurs comme les errements de certains des hommes de sa vie, après avoir tergiversé pendant des années en attendant qu'un éditeur accepte de verser l'avance astronomique exigée par une diva toujours gourmande lorsqu'elle négocie son image.

Le repli d'Aretha sur la sphère familiale, en dépit des satisfactions personnelles qu'il peut apporter à une femme aussi clanique et maternante, n'est pas exempt d'heures sombres, notamment lorsqu'une nouvelle série noire vient décimer le reste de sa fratrie. Après avoir perdu sa sœur Carolyn et son frère Cecil à la fin des années 1980, c'était au tour de ses aînés Erma et Vaughn de disparaître respectivement les 7 septembre et 12 novembre 2002. Le cancer de la gorge dont souffrait Erma, après ceux du sein et du poumon de Carolyn et Cecil, signale une fragilité génétique dans la famille Franklin qui finira par l'atteindre elle-même en 2010. En attendant, elle entre dans une phase boulimique qui déforme définitivement sa silhouette, et se concentre sur ses enfants dont elle a consciencieusement omis de parler dans son autobiographie.

Les quatre garçons d'Aretha connaissent des fortunes diverses après avoir été élevés à distance par une mère absente. Clarence, l'aîné, souffrirait de graves troubles mentaux – un fardeau que sa mère préfère porter seule ; atteint de schizophrénie à en croire le journaliste James T. Jones [11](#), il serait persuadé d'être en contact avec Elvis Presley. Son frère Edward, de deux ans son cadet, assume pleinement l'héritage familial puisqu'il a suivi l'exemple de son grand-père et s'est engagé dans une carrière pastorale à la New Bethel Baptist Church sous la tutelle du révérend Robert Smith, le successeur de C. L. Franklin. Doté d'une voix puissante, il a donné la réplique à sa mère à plusieurs reprises, notamment sur les deux albums qu'elle a produits personnellement, « This Christmas » et « A Woman Falling Out of Love », tout en se forgeant une réputation dans le registre comique de l'imitation.

Le même Eddie s'est retrouvé sous les feux de l'actualité à plusieurs reprises, en particulier lorsque la police a souhaité l'interroger sur les circonstances pour le moins étranges dans lesquelles l'ancienne maison de sa mère avait été détruite par un incendie le 25 octobre 2002. La demeure de Bloomfield Hills était inhabitée depuis le changement de résidence d'Aretha quelque temps auparavant, mais les meubles et autres souvenirs qui y étaient entreposés sont partis en fumée. Les enquêteurs ont rapidement compris que plusieurs foyers s'étaient déclarés simultanément, notamment sous le piano ; des restes de produits inflammables ont même été découverts à plusieurs endroits de la maison, dont les spécialistes ont découvert des traces sur les vêtements d'Eddie Franklin lors de son interrogatoire. Aretha a personnellement été mise hors de cause car elle donnait un concert au Texas au moment des faits, mais on a parlé d'escroquerie à l'assurance à un moment où circulaient des rumeurs sur les difficultés financières de la chanteuse, avant que le procureur classe l'affaire.

Eddie a refait surface dans l'actualité huit ans plus tard lorsqu'il a

été victime d'une agression un soir où il faisait le plein de son véhicule. Grièvement blessé par trois inconnus, il a dû subir une opération avant de pouvoir rentrer chez sa mère. L'avocat d'Aretha à l'époque, William Mitchell III, se contentait à cette occasion d'expliquer à la presse qu'Edward Franklin était un individu psychologiquement fragile nécessitant « que l'on s'occupe de lui », avant d'ajouter que sa mère le protégeait constamment ¹².

Les habitants de la région de Detroit connaissent également Teddy Junior, le fils de Ted White, qui a longtemps travaillé localement comme animateur de télévision. C'est pourtant en sa qualité de guitariste qu'il a forgé sa réputation sous le nom de Teddy Richards, initialement dans l'entourage de sa mère, avant de trouver sa place auprès d'artistes tels que les Red Hot Chili Peppers ou encore le chanteur Seal. Un succès que Kecal, le petit dernier, n'a jamais réussi à apprivoiser dans l'univers du hip-hop, ce qui l'a incité à se reconvertir dans le rap religieux.

Lorsqu'elle ne veille pas sur sa progéniture, Aretha traite elle-même ses affaires, ce qui n'est pas sans poser certaines difficultés. La gestion de sa carrière au quotidien a beaucoup souffert depuis la disparition de son frère Cecil. Faute de trouver un collaborateur à sa convenance, elle procède elle-même au règlement de ses factures, un mécanisme compliqué pour cette femme dépensière et mal organisée qui accumule les erreurs et oublie fréquemment de payer ses fournisseurs. Certains préfèrent ne rien dire par respect pour la Reine de la soul, mais d'autres ont moins de scrupules à la traîner devant les tribunaux et les litiges s'enchaînent, qui la contraignent inévitablement à verser leur dû aux fleuristes, traiteurs et autres loueurs de limousines concernés, avec toute la publicité négative que cela engendre. En guise de défense, Aretha affirme que ces contentieux ne concernent qu'une infime partie de ses transactions, tout en reconnaissant qu'elle a également pris du retard par rapport au fisc. En 2008, on apprenait ainsi que celui-ci la menaçait de saisir sa demeure car elle avait omis de régler près de 20 000 dollars d'arriérés d'impôts au titre des exercices 2006 et 2007 ¹³.

Tous ces épisodes font le bonheur d'une certaine presse. C'est le cas du *Star*, un tabloïd de supermarché habitué à remuer la fange, qui s'attirait les foudres de Lady Soul au début de la décennie en dénonçant son penchant pour l'alcool, l'accusant de mettre en péril sa carrière et sa santé. L'affaire a été placée entre les mains de la justice par les avocats d'Aretha, mais ces anecdotes, tout comme la guerre des mots qui l'a longtemps opposée à une chroniqueuse mondaine de *Vanity Fair*, ne peuvent que conforter son statut de star publique.

Ainsi qu'on s'en doute, la vie sentimentale d'Aretha pique la curiosité de la presse populaire. Suite à son divorce avec Glynn

Turman en 1984, ses sorties en public ont été scrutées à la loupe, mais le seul compagnon qu'on lui a connu durablement aura été Willie Wilkerson. La rencontre avec cet ancien pompier de Detroit, reconverti dans les affaires, s'est déroulée au milieu des années 1980 lorsque Wilkerson, lors d'une séance d'autographes, a demandé à la chanteuse de signer le plâtre posé sur sa jambe cassée. L'idylle dure jusqu'à la fin de la décennie, et l'on peut même découvrir Wilkerson en 1986 dans le clip vidéo de la chanson *Jimmy Lee*, jusqu'au jour où il entre en disgrâce.

Les quinze années qui suivent voient Aretha, obèse et désœuvrée, enchaîner les aventures sans lendemain, au point d'annoncer son renoncement à toute vie sentimentale lors d'une interview au mensuel noir-américain *Ebony* au printemps 2004 : « Je compte perdre du poids, mieux organiser mes affaires et arrêter de m'intéresser à ces p... de mecs 14. »

On s'étonne alors de voir réapparaître Willie Wilkerson dans son quotidien peu après. L'ancien pompier est soudain de toutes les sorties officielles, au point que circulent des rumeurs de mariage dès le printemps 2007. La nouvelle se confirme cinq ans plus tard, aux premiers jours de l'année 2012, lorsque la chanteuse officialise leur union en évoquant une cérémonie sur une plage de Miami au début de l'été, suivie d'une fête réunissant proches et amis à bord d'un yacht. Aretha va jusqu'à fournir certains détails concernant les créateurs qui ont sa préférence (« Vera Wang, Donna Karan, ou Valentino 15 »), et puis le projet est abandonné trois semaines plus tard, aussi vite qu'il a pris corps. Il se murmure dans l'entourage de la chanteuse que Wilkerson n'a jamais donné son accord à un tel projet, sachant que le mariage le contraindrait à la monogamie alors qu'il entretient d'autres relations parallèlement à l'amitié amoureuse qui le lie à Aretha.

On lira sans doute, à travers cet incident, la solitude affective d'une star vieillissante qui supporte difficilement de voir approcher son soixante-dixième anniversaire. On peut également y voir le caractère volatil d'une diva dont les promesses jamais tenues constituent un moyen de rester présente dans les colonnes de la presse populaire. Depuis trente ans, elle a fréquemment évoqué le livre de cuisine consignant la recette du gâteau à la banane préféré de son père, promis mille fois de retourner à Paris dont elle conserve un souvenir ému, ou encore parlé d'ouvrir une chaîne de fast-foods à son nom.

À défaut de convoler une troisième fois, Aretha n'en poursuit pas moins sa relation avec Wilkerson qui fera preuve à son égard d'un extrême dévouement jusqu'à la fin. La presse tabloïd s'est fait l'écho dès l'automne 2010 de soucis de santé qu'Aretha s'évertue à nier, avec la résolution farouche d'une femme à la fois jalouse de son intimité et superstitieuse dès que l'on agite devant elle le spectre de la mort. On a

murmuré la possibilité d'un cancer du pancréas et la diva s'est offusquée en dénonçant des rumeurs ridicules, ce qui ne l'a pas empêchée de subir une première opération dans le courant de l'hiver.

Le mal qui ronge la chanteuse, sans jamais être identifié avec précision par l'intéressée, sera officialisé en 2012. Un an plus tard, au moment où se concrétise son retour en studio sous la direction bienveillante de Clive Davis, la maladie gagne du terrain et une nouvelle intervention chirurgicale est programmée. Après avoir passé l'été en convalescence, elle réapparaît en public transformée, avec une silhouette décharnée qu'une presse charitable compare à celle de ses dix-huit ans. La voix n'est plus la même, ce dont elle se défend en affirmant aux journalistes réunis pour une conférence de presse dans un hôtel de Detroit qu'elle a toujours mieux chanté avec sa « voix du soir ». Pour preuve de sa santé vocale, elle précise son intention d'entrer en studio avec les producteurs Babyface Edmonds et Don Was, autre résident de la Motor City remarqué pour son travail avec les Rolling Stones, Bob Dylan, Elton John ou Bonnie Raitt, que l'on découvrira en France l'année suivante lorsqu'il dirigera les séances de l'album « Rester vivant » de Johnny Hallyday.

La sortie de son ultime recueil semble éloigner les inquiétudes du grand public, mais ses proches ne sont pas dupes, à commencer par Wilkerson qui ne la quitte plus afin d'adoucir son quotidien. Seule l'efficacité de son traitement va permettre à la Queen of Soul de maintenir l'illusion lors d'apparitions en public qui se raréfient à mesure que s'écoulent les mois.

Après deux saisons en dents de scie, dont son interprétation de *A Natural Woman* devant le couple Obama en 2015 reste sans doute le moment le plus émouvant, l'année 2017 voit la diva de soixante-quinze ans se placer définitivement en retrait. Elle trouve l'énergie de sortir de sa retraite le 6 juin lorsqu'une portion de Madison Street, dans le centre de Detroit, est officiellement rebaptisée Aretha Franklin Way. « Il ne s'agit pas uniquement d'honorer la Reine de la soul », déclare à cette occasion l'élue municipale Brenda Jones qui s'exprimera un an plus tard aux funérailles de la chanteuse, « mais de montrer qu'elle incarne l'esprit de Detroit [16](#). »

Le mois de novembre est l'autre temps fort de ces mois de réclusion, avec la publication le vendredi 10 de l'album « A Brand New Me ». Ce projet, mis en chantier avec la bénédiction d'Aretha par le label Rhino qui gère le patrimoine enregistré du groupe Warner, reprend quatorze des plus grands succès de la période Atlantic et les habille de partitions interprétées par le Royal Philharmonic Orchestra. Si la voix d'Aretha reste intacte, les chœurs originaux sont remplacés par de nouveaux arrangements confiés à des choristes placées sous la direction de la chanteuse Patti Austin. Les producteurs de

l'enregistrement n'en sont pas à leur coup d'essai, pour avoir testé la formule deux ans auparavant avec le répertoire d'Elvis Presley. Les ventes de cet album événement ont franchi la barre du million et demi d'exemplaires dans le monde, ce qui promet à la reine de la soul des droits d'auteur conséquents si « A Brand New Me » rencontre un succès comparable.

Trois jours plus tôt, Aretha donnait ce qui restera sa dernière apparition publique à l'occasion du gala annuel de la fondation de lutte contre le sida créée vingt-cinq ans plus tôt par Elton John. Ce soir-là sont réunis dans la cathédrale St. John the Divine de Manhattan un nombre impressionnant de personnalités, parmi lesquelles l'ancien président Clinton, le gouverneur de l'État de New York Andrew Cuomo, l'acteur Ethan Hawke ou le chanteur Sting. L'invitée d'honneur d'une cérémonie mondaine qui va permettre de lever plus de quatre millions de dollars n'est autre qu'Aretha Franklin. En robe argent et fourrure blanche, amaigrie et vieillie à mesure que progresse son cancer, elle interprète une suite de ses plus grands succès avec une énergie intérieure et une ferveur qui compensent sa faiblesse physique. Et lorsqu'elle se lance dans une version fragile de *I Say A Little Prayer*, dans le chœur transformé en scène par un curieux raccourci de l'Histoire qui la ramène aux sources mystiques de son art, Elton John laisse couler ses larmes.

Cette séquence magistrale d'une artiste habitée par sa foi refait surface sur Internet l'été suivant lorsque tombe la nouvelle de sa mort, le jeudi 16 août. Les rédactions du monde entier fourbissaient leurs hommages depuis l'annonce, en début de semaine, de l'hospitalisation de Lady Soul. De retour à son domicile le mardi, Ree a réuni tous les siens autour d'elle et reçu les visites de Stevie Wonder et de son second mari Glynn Turman, en attendant la bénédiction du révérend Jesse Jackson le lendemain, à la veille de rendre son dernier souffle.

Le délai anormalement long entre la disparition d'Aretha et ses obsèques le dernier jour du mois aura servi à la mise au point d'une cérémonie grandiose. La pompe de ces funérailles, leur complexité due à la multiplicité des intervenants (initialement estimé à cinq heures, l'hommage va en durer huit), tout évoque le départ en fanfare du révérend C. L. Franklin en 1984 et, plus encore, les adieux à Rosa Parks à l'automne 2005. Comme l'avait été celle de cette héroïne des droits civiques, la dépouille d'Aretha, vêtue d'une robe rouge dans son cercueil doré, est exposée deux jours durant au musée d'Histoire afro-américaine Charles H. Wright afin que tous, anonymes et célébrités, puissent venir se recueillir. Ce parallèle avec Parks, rendu d'autant plus frappant par la présence des mêmes participants religieux et politiques sous la voûte du Greater Grace Temple, est la meilleure

preuve que l'on n'enterre pas seulement une chanteuse en ce vendredi 31 août, mais bien une figure historique à laquelle l'Amérique noire accorde l'équivalent de funérailles nationales.

Mille places ont été réservées au public dans les travées centrales, et tous ceux qui ne se sont pas présentés assez tôt aux portes du sanctuaire ont la possibilité de suivre l'événement sur un écran géant dans le parking d'une station-service voisine.

On reconnaît, dans l'immense église, un nombre impressionnant de vedettes de la musique populaire : l'ami d'enfance Smokey Robinson, le camarade de toujours Stevie Wonder, la jeune prodige Ariana Grande, la protégée Jennifer Hudson ¹⁷ venue chanter *Amazing Grace*. L'actrice Cicely Tyson a également effectué le déplacement, malgré ses quatre-vingt-treize ans, son gigantesque chapeau de deuil rappelant que le spectaculaire relève de l'ordinaire dans les églises de l'Amérique noire ; d'une voix tendue par l'émotion, elle récite le chef-d'œuvre *When Malindy Sings* du poète Paul Laurence Dunbar, transformé pour l'occasion en *When Aretha Sings*. Le réalisateur Tyler Perry, figure majeure du cinéma populaire afro-américain, en évoquant le lien direct entre l'humeur de sa mère et le choix des 45-tours d'Aretha qu'elle posait sur le tourne-disque familial, illustre le rôle de baromètre de son temps qu'a pu jouer Lady Soul en faisant battre le pouls de toute sa communauté.

Ces interventions, si elles sont touchantes, ne constituent toutefois pas l'essentiel d'un moment de recueillement dont la signification déborde de beaucoup le cadre de l'anecdotique, propre aux obsèques d'artistes en vue. Paradoxalement, ce n'est pas le président Clinton qui va recentrer le débat sur la chose publique ; en se définissant comme « une sorte de groupie » d'Aretha, il pointe involontairement du doigt la profondeur du fossé qui sépare l'Amérique noire du reste de la Nation, incapable de mesurer l'impact social et politique de celle dont on célèbre avant tout le parcours d'engagement ce jour-là.

Stevie Wonder ne commet pas la même erreur lorsqu'il oublie provisoirement la musique afin de proposer une réflexion éclairée lors de son intervention, en clôture de la cérémonie : « Souvenons-nous que le don le plus essentiel qui nous est fait est celui de l'amour. Nous sommes libres d'évoquer tout ce qui va mal dans le monde, et ce ne sont pas les exemples qui manquent, mais seul l'amour est capable de nous délivrer. (...) Il est indispensable de redonner toute sa place à l'amour. Parce que les vies des Noirs comptent. Parce que toutes les vies comptent. »

La référence à *Black Lives Matter*, l'un des mouvements les plus en vue de la militance afro-américaine du moment, né au lendemain du meurtre de l'adolescent Trayvon Martin en février 2012, pose clairement la question de l'injustice sociale et du racisme endémique

que plusieurs des orateurs précédents ont abordée, au-dessus du cercueil fermé de l'égérie des droits civiques. Le révérend Al Sharpton a rappelé que misogynie et racisme font traditionnellement bon ménage lorsqu'il a fait allusion au message paternaliste du président Trump. Dans ses condoléances à la famille, ce dernier a voulu assujettir Aretha à sa personne en soulignant qu'elle avait « travaillé pour moi en de nombreuses occasions », référence aux récitals donnés par Aretha dans les casinos Trump. « Non », le corrige Sharpton. « Elle s'est contentée de *chanter* pour vous, mais c'est pour *nous* qu'elle travaillait. »

Jesse Jackson se veut plus pragmatique, quelques minutes plus tard, lorsqu'il rappelle que la candidate Hillary Clinton, présente dans l'église aux côtés de son mari, a concédé l'État du Michigan à Donald Trump à dix mille voix près lors de l'élection présidentielle de novembre 2016. « J'étais ici même lors des funérailles de Rosa Parks », déclare l'ancien compagnon de route de Martin Luther King. « J'ai vu la longue file de ceux qui lui rendaient hommage, de même que j'ai vu la longue file de ceux qui sont venus saluer Aretha. Nous sommes nombreux lorsqu'il s'agit d'assister aux enterrements, les files sont nettement moins longues devant les isolements. »

L'universitaire Michael Eric Dyson, figure controversée de l'Amérique noire qui interpelle fréquemment la conscience nationale du haut de sa chaire de professeur de sociologie à l'université de Georgetown, délivre une heure plus tard un discours plus pugnace encore. Tout en voyant un signe de l'influence d'Aretha sur ses contemporains dans la présence, ce jour-là, de dignitaires religieux et politiques tels que Jackson, Holder ou l'honorable Louis Farrakhan, chef de la puissante Nation of Islam, il souligne la force tellurique du répertoire de la chanteuse ¹⁸ avant de regretter que le militantisme de l'ère soul se soit perdue dans les méandres de la réussite sociale des troubadours qui ont pris le relais : « Nos chanteurs aujourd'hui parlent de tout et de rien, ils chantent les voitures, l'argent et la gloire. Je n'ai rien contre, mais Aretha chantait la libération d'Angela Davis, (...) elle parlait de transformer le quotidien de l'Amérique noire. Aujourd'hui, les Noirs n'osent même plus assumer leurs origines. »

Dyson et Jackson ne sont pas les seuls à exprimer leur lassitude face à cette indifférence, proche du reniement, qui accompagne l'intégration de la bourgeoisie noire montante lorsqu'elle est synonyme d'oubli de ses racines. Le révérend Jasper Williams Jr., qui avait déjà prononcé l'oraison funèbre de C. L. Franklin trois décennies auparavant, a choisi de rompre avec le principe d'un hommage convenu lorsqu'il se lance dans une diatribe violente contre l'indifférence de l'élite afro-américaine, première coupable à ses yeux des dérives qui contribuent à dissoudre le tissu social à l'intérieur du

monde noir.

Pendant près de cinquante minutes, le pasteur de la Salem Baptist Church d'Atlanta démontre que si Martin Luther King Jr. a permis de rompre avec l'invisibilité des siens en les faisant sortir de l'ombre, ceux-ci n'ont pas été capables, en un demi-siècle, d'atteindre la Terre promise. Conscient que ses paroles vont provoquer un débat houleux au sein de sa communauté, il insiste sur l'incapacité de nombreuses Afro-Américaines à élever correctement leurs enfants, face à la démission d'une part importante de la gent masculine. Plus globalement, il renvoie toute l'Amérique noire à ses responsabilités en dénonçant l'absurdité du *black on black crime*, cette criminalité suicidaire, propre au ghetto, qui sert les intérêts des élites en maintenant les plus pauvres dans une misère sociale mortifère.

Le réquisitoire est dur et les visages se ferment. Au-delà de l'enterrement de cette femme d'engagement, c'est l'avenir solidaire de toute une communauté qui est en jeu. Tandis que le Greater Grace Temple se vide lentement et que les proches d'Aretha conduisent son cercueil jusqu'au cimetière Woodlawn où elle repose désormais aux côtés de son père, de son frère Cecil, de ses sœurs Carolyn et Erma, et du fils de cette dernière, la polémique enfle sur les réseaux sociaux. Les paroles de Jasper Williams ont fait mouche auprès de toute une frange de la bourgeoisie afro-américaine qui refuse d'assumer seule le fardeau d'une société gangrenée par le racisme et l'ostracisme social.

Il n'est pas question de définir ici les raisons des uns et les torts des autres. Il n'en reste pas moins qu'en exprimant sans ménagement ses convictions, le révérend Williams aura mis le doigt sur l'affrontement de caste qui traverse le monde afro-américain, un demi-siècle après son accession à la citoyenneté.

Il n'est pas innocent que ce débat soit survenu au moment où l'on enterrait Aretha Franklin, tant son parcours individuel interroge sur le chemin parcouru depuis la guerre et, plus encore, sur les perspectives d'avenir. Jusqu'au bout, à travers sa foi inaltérable, la diva n'a jamais perdu de vue l'objectif que s'était fixé la *natural woman* : accompagner le progrès social pour lequel elle s'est toujours battue sans jamais renoncer aux valeurs terre à terre qui font la spécificité et la richesse de l'Amérique noire.

1. Toni Morrison, « Comment », *The New Yorker*, 5 octobre 1998. Cette phrase, à laquelle tous les Afro-Américains ne souscrivaient pas, était suivie d'une autre à laquelle l'Histoire s'est chargée depuis de tordre le cou : « Plus noir que n'importe quelle personne noire susceptible d'être élue du vivant de nos enfants. »

2. Membre le plus important du cabinet présidentiel au plan hiérarchique, le chef de la diplomatie est le quatrième personnage en lice en cas de vacance du pouvoir,

après le vice-président, le président de la Chambre des représentants et le président *pro tempore* du Sénat.

3. W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, New York : New American Library, Inc, 1903, p. 19.

4. *Time*, 26 janvier 2009.

5. Joshua Axelrod, « Obama : America history wells up when Aretha sings », *Washington Examiner*, 28 mars 2016.

6. Cet exemple sera suivi par d'autres universités de l'Ivy League : Brown en 2009, Yale en 2010, Princeton en 2012, et Harvard en 2014.

7. La publication en octobre de cette même année 2007 d'une rétrospective de ses enregistrements Atlantic, « Rare & Unreleased Recordings from the Golden Reign of the Queen of Soul », contenant des prises alternatives et des maquettes de ses grands succès, est un excellent exemple de cette stratégie commerciale des fonds de tiroirs.

8. « Aretha Franklin's "Great Diva Classics" due Oct. 21 », *Billboard*, 28 septembre 2014.

9. Les autres sont James Brown, Jay Z, et le rappeur Lil Wayne.

10. Le journaliste David Ritz, cosignataire de *Aretha – From These Roots* chez Villard Books, a initié sa carrière de chroniqueur des stars de la soul en « accouchant » Ray Charles en 1978 avant de renouveler l'expérience avec Marvin Gaye, Smokey Robinson, Jerry Wexler, Etta James, ou encore B. B. King.

11. James T. Jones, « Soul of the Queen », *Vanity Fair* (mars 1994).

12. « Aretha Franklin's son severely beaten, undergoing surgery », *The Telegraph*, 22 septembre 2010.

13. « Aretha Franklin could lose home to tax collectors », Associated Press, 13 mars 2008.

14. Lynn Norment, « The Queen Still Reigns ! », *Ebony* (mars 2004), p. 64.

15. Amy Willis, « Aretha Franklin announces engagement to lifelong friend William "Willie" Wilkerson », *The Telegraph*, 3 janvier 2012.

16. Brian McCollum, « "Aretha Franklin Way" Street unveiled for tearful Queen of Soul », *Detroit Free Press*, 8 juin 2017.

17. Hudson, candidate malheureuse à *American Idol* en 2004, mène depuis une carrière exceptionnelle dans la chanson comme à l'écran sous la tutelle de Clive Davis. Cette admiratrice avouée d'Aretha, qu'elle a toujours traitée avec révérence, a été pressentie par Lady Soul en personne pour l'incarner à l'écran dans un biopic hollywoodien dont la sortie est annoncée en 2019.

18. « Elle a éprouvé le besoin d'épeler le mot "respect" afin que les gens comprennent de quoi elle parlait vraiment. Dans le ventre noir de Detroit, sans aucun complexe ni hésitation, cette reconnaissance de sa négritude l'a poussée à prendre des accents politiques. »

Épilogue

La tâche du biographe n'est pas aisée lorsque le sujet de ses recherches est encore en vie. Le travail de l'historien, parce qu'il ne relève pas de l'art divinatoire, doit reposer sur des faits et des présomptions crédibles quand il s'agit de proposer des pistes pour l'avenir. C'est dans cet esprit qu'avait été rédigée, au début de l'année 2005, la conclusion de la version initiale du présent ouvrage, dont le temps a montré qu'elle avait su coller à la réalité.

La mort du personnage central de ses recherches interroge l'auteur d'une façon différente, sans doute plus délicate. Au devenir personnel de son sujet, qui a trouvé sa conclusion inéluctable, succède la question de l'héritage. À ce stade, il n'est plus question d'envisager son histoire, mais plutôt d'évaluer son poids dans l'Histoire.

D'un strict point de vue musical, plusieurs indicateurs permettent de mesurer l'impact d'Aretha Franklin sur son temps. On se souviendra notamment que le magazine *Rolling Stone* la plaçait à la place d'honneur de son palmarès des « plus grands chanteurs de tous les temps » au cours de l'été 2008 ¹, avant Ray Charles, Elvis Presley, Sam Cooke, John Lennon, Marvin Gaye, Bob Dylan, Otis Redding, Stevie Wonder et James Brown. Cette distinction avait littéralement transporté l'intéressée qui s'était chargée de relayer largement l'information. De ce point de vue, il ne fait guère de doute que son nom restera attaché durablement à la bande-son de notre quotidien.

Quant aux classements du magazine professionnel *Billboard*, établis à partir des chiffres de vente de ses disques, ils font d'Aretha la seule chanteuse comptabilisant plus de cent enregistrements dans les hit-parades afro-américains. Cent douze au total à l'heure de sa disparition, un record auquel il faut ajouter ses 18 Grammys et le chiffre étourdissant de 75 millions d'albums vendus.

Une lecture subjective de ce palmarès montre néanmoins que cette profusion est trompeuse. On est frappé d'emblée par le contraste entre ce succès proprement commercial et la réussite artistique de sa bénéficiaire. Les chiffres, dans leur froideur, nous enseignent par exemple qu'Aretha a occupé à deux reprises le premier rang du Hot

100 généraliste, en 1967 avec *Respect* et tout juste vingt ans plus tard grâce à *I Knew You Were Waiting for Me*. Mais est-il vraiment raisonnable de comparer l'ode à la liberté de ses vingt ans au duo de sa maturité avec l'idole pop George Michael ? À bien y réfléchir, on s'aperçoit que les enregistrements les plus marquants d'Aretha – *Respect*, *I Never Loved a Man*, *Chain of Fools*, *A Natural Woman*, *Think*, *Call Me*, *Spirit in the Dark*, *Angel*... – se trouvent tous confinés dans la période de six ans qui suit son arrivée chez Atlantic. Plus précisément, ils se concentrent dans ce moment charnière de l'Histoire qui sépare l'accession des Afro-Américains à une citoyenneté pleine et entière, au sortir de la lutte pour les droits civiques, de l'éclatement social qui voit la bourgeoisie noire quitter en masse les ghettos laissés à la misère sociale, mue par un réflexe individualiste.

L'héritage d'Aretha Franklin, celui qui lui vaut l'admiration et le respect de tous et plus particulièrement des siens, au point de voir se presser à ses obsèques les figures politiques et religieuses majeures de son temps, ne saurait toutefois se limiter à une poignée de chansons qui font danser la planète depuis cinquante ans. La musique qu'elle a portée au cours de cette étroite fenêtre de liberté, marquée par l'avènement de la *Black pride* et du féminisme, doit son universalité à sa capacité d'exprimer, avec la justesse des mots et l'énergie des rythmes, le ressenti de ses contemporains.

De ce fait, Aretha Franklin ne sera jamais une simple figure populaire de la chanson dans l'inconscient collectif, comme peut l'être Michael Jackson. Avant tout, elle restera dans les mémoires comme l'incarnation de ce moment fondateur très bref, à cheval sur les années soixante et soixante-dix, dont elle symbolise la capacité d'émancipation : l'émergence du monde afro-américain et des femmes au sein de la société, bien évidemment, mais aussi la liberté du *summer of love*, l'exubérance libertaire de Woodstock, le refus du néocolonialisme, le rejet du consumérisme aveugle, la prise de conscience écologique.

La force de Sister Soul est d'avoir laissé libre cours à son âme sans tomber dans l'enfermement d'un discours militant, et ce fait d'armes fait d'elle une femme d'engagement, libre de toute forme de dogmatisme. Ceux qui l'ont approchée savent qu'Aretha n'était pas une femme de discours ou une figure cérébrale : elle se contentait d'exprimer l'air du temps en se fiant à sa perception de l'instant, de façon spontanée. Naturelle.

La métamorphose de son triomphe artistique en succès commercial l'aura vue se réinventer en diva à l'heure où l'Amérique de Reagan prônait la réussite individuelle. C'est de loin la période la plus longue de son parcours, infiniment moins pertinente d'un point de vue politique que le temps de son triomphe, mais c'est pourtant cette mue

qui a permis d'asseoir durablement son image et de la transformer définitivement en une icône intemporelle.

On a pu croire à cette occasion qu'elle se laissait séduire par les sirènes de l'argent facile et du repli sur soi, mais il n'en est rien. Aretha, élevée dans les préceptes d'un christianisme de partage par un père conscient du pouvoir libérateur de la foi, n'a jamais oublié ses origines, ce qui l'autorisait à repousser ses escarpins vernis un soir de première quand ses pieds la faisaient souffrir, à se laisser emporter par l'Esprit saint en présence du pape, ou à rejeter son manteau de fourrure en voyant le couple Obama onduler au rythme de ses envolées lyriques.

À l'heure de sa mort, il n'est pas anodin que ses obsèques prennent des allures de psychodrame alors que s'affrontent, au sein du monde noir-américain, deux visions radicalement opposées de l'avenir : l'intégration au prix du renoncement à soi, ou l'acceptation d'une différence envisagée comme source de richesse.

À la lecture de sa trajectoire lumineuse, on sait déjà de quel côté penchait son âme.

1. « 100 Greatest Singers of All Times », *Rolling Stones* (27 novembre 2008).

Discographie sélective

Les titres classés dans les hit-parades du magazine *Billboard* sont suivis des indications suivantes : « R&B » (pour les hit-parades destinés au public afro-américain) ou « Hot » (pour le Hot 100 généraliste pop), le meilleur classement par hit-parade, ainsi que l'année concernée.

« *I Never Loved a Man* (R&B n° 1 & Hot n° 9 – 1967) » signifie que ce titre a atteint la première et la neuvième place respectivement des classements noirs et pop de *Billboard* en 1967.

1955-1956 *SONGS OF FAITH*

(Chess LP 3014)

There Is a Fountain Filled with Blood

Precious Lord Pt.1

Precious Lord Pt.2

You Grow Closer

Never Grow Old

The Day is Past and Gone

He Will Wash You White as Snow

While the Blood Runs Warm

Yield Not to Temptation

1961 *ARETHA (WITH THE RAY BRYANT COMBO)*

(Columbia LP 8412 – mars 1961)

Won't Be Long (R&B n° 7 & Pop n° 76 – 1961)

Over the Rainbow

Love Is the Only Thing

Sweet Lover

All Night Long

Who Needs You

Right Now
Are You Sure
Maybe I'm a Fool
It Ain't Necessarily So
By Myself
Today I Sing the Blues (R&B n° 10 – 1961)

Columbia 45-t 42157

Operation Heartbreak (R&B n° 6 – 1961)

1962

THE ELECTRIFYING ARETHA FRANKLIN

(Columbia LP 8561 – printemps 1962)

You Made Me Love You
I Told You So
Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody (Pop n° 37 – 1961)
Nobody Like You
Exactly Like You
It's So Heartbreakin'
Rough Lover (Pop n° 94 – 1962)
Blue Holiday
Just for You
That Lucky Old Sun
I Surrender, Dear (Pop n° 87 – 1962)
Ac-cent-tchu-ate the Positive

*THE TENDER, THE MOVING,
THE SWINGING ARETHA FRANKLIN*

(Columbia LP 8676 – août 1962)

Don't Cry, Baby (Pop n° 92 – 1962)
Try a Little Tenderness (Pop n° 100 – 1962)
I Apologize
Without the One You Love
Look for the Silver Lining
I'm Sitting on Top of the World
Just for a Thrill
God Bless the Child
I'm Wandering
How Deep Is the Ocean
I Don't Know Anymore
Lover Come Back to Me

Trouble in Mind (Pop n° 86 – 1963)

1963

LAUGHING ON THE OUTSIDE

(Columbia LP 8879 – été 1963)

Skylark

For All We Know

Make Someone Happy

I Wonder (Where You Are Tonight)

Solitude

Laughing on the Outside Say It Isn't So

Until the Real Thing Comes Along

If Ever I Would Leave You

Where Are You

Mr. Ugly

I Wanna Be Around

1964

*UNFORGETTABLE – A TRIBUTE
TO DINAH WASHINGTON*

(Columbia LP 8963 – mars 1964)

Unforgettable

Cold, Cold Heart

What a Difference a Day Makes

Drinking Again

Nobody Knows the Way I Feel This Morning

Evil Gal Blues

Don't Say You're Sorry Again

This Bitter Earth

If I Should Lose You

Soulville (Pop n° 83 – 1968)

RUNNIN' OUT OF FOOLS

(Columbia LP 9081 – novembre 1964)

Mockingbird (Pop n° 94 – 1967)

How Glad I Am

Walk On By

Every Little Bit Hurts

The Shoop Shoop Song (It's in His Kiss)

You'll Lose a Good Thing
I Can't Wait Until I see My Baby's Face
It's Just a Matter of Time
Runnin' Out of Fools (Pop n° 57 – 1964)
My Guy
Two Sides of Love One Room Paradise

1965

YEAH !!! IN PERSON WITH HER QUARTET

(Columbia LP 9151 – mai 1965)

This Could Be the Start of Something
Once in a Lifetime
Misty
More
There Is No Greater Love
Muddy Water
If I Had a Hammer
Impossible
Today I Love Ev'rybody Without the One You Love
Trouble in Mind
Love for Sale

Columbia 45-t 43241

One Step Ahead (R&B n° 18 – 1965)

1966

SOUL SISTER

(Columbia LP 9321 – mai 1966)

Until You Were Gone
You Made Me Love You
Follow Your Heart
01' Man River
Sweet Bitter Love
A Mother's Love
Swanee
(No, No) I'm Losing You
Take a Look (R&B n° 28 & Pop n° 56 – 1967)
Can't You Just See Me (Pop n° 96 – 1965)
Cry Like a Baby (R&B n° 27 – 1966)

1967

I NEVER LOVED A MAN THE WAY I LOVE YOU

(Atlantic 8139 – 10 mars 1967)

Respect (R&B n° 1 & Pop n° 1 – 1967)

Drown in My Own Tears

I Never Loved a Man (The Way I Love You) (R&B n° 1 & Pop n° 9 – 1967)

Soul Serenade

Don't Let Me Lose This Dream

Baby, Baby, Baby

Dr. Feelgood (Love is a Serious Business)

Good Times

Do Right Woman – Do Right Man (R&B n° 37 – 1967)

Save Me

A Change Is Gonna Come

TAKE IT LIKE YOU GIVE IT

(Columbia LP 9429 – printemps 1967)

Why Was I Born ?

I May Never Get to Heaven

Tighten Up Your Tie, Button Up Your Jacket (Make It for the Door)

Her Little Heart Went to Loveland

Lee Cross (R&B n° 31 – 1967)

Take It Like You Give It

Only the One You Love

Deeper

Remember Me

ARETHA ARRIVES

(Atlantic 8150 – 4 août 1967)

Satisfaction

You Are My Sunshine

Never Let Me Go

96 Tears

Prove It

Night Life

That's Life

I Wonder

Ain't Nobody (Gonna Turn Me Around)

Going Down Slow

Baby, I Love You (R&B n° 1 & Pop n° 4 – 1967)

TAKE A LOOK

(Columbia 9554 – octobre 1967)

Bill Bailey, Won't You Please Come Home

I Won't Cry Anymore

(autres titres de l'album déjà publiés précédemment)

1968

LADY SOUL

(Atlantic 8176 – 22 janvier 1968)

Chain of Fools (R&B n° 1 & Pop n° 2 – 1968)

Money Won't Change You

People Get Ready

Niki Hoeky

(You Make Me Feel Like) A Natural Woman (R&B n° 2 & Pop n° 8 – 1967)

Since You've Been Gone (Sweet Sweet Baby) (R&B n° 1 & Pop n° 5 – 1968)

Good to Me As I Am to You

Come Back Baby

Groovin'

Ain't No Way (R&B n° 9 & Pop n° 16 – 1968)

ARETHA NOW

(Atlantic 8186 – 14 juin 1968)

Think (R&B n° 1 & Pop n° 7 – 1968)

I Say a Little Prayer (R&B n° 3 & Pop n° 10 – 1968)

See Saw (R&B n° 9 & Pop n° 14 – 1969)

Night Time Is the Right Time

You Send Me (R&B n° 28 & Pop n° 56 – 1968)

You're a Sweet Sweet Man

I Take What I Want

Hello Sunshine

A Change

I Can't See Myself Leaving You (R&B n° 3 & Pop n° 28 – 1969)

Atlantic 45-tours – 2546

The House That Jack Built (R&B n° 2 & Pop n° 6 – 1968)

Atlantic 45-tours – 2574

My Song (R&B n° 10 & Pop n° 31 – 1969)

ARETHA IN PARIS

(Atlantic 8297 – octobre 1968)

(I Can't Get No) Satisfaction
Don't Let Me Lose This Dream
Soul Serenade
Night Life
Baby, I Love You
Groovin'
(You Make Me Feel Like) A Natural Woman
Come Back Baby
Dr. Feelgood (Love Is a Serious Business)
Since You've Been Gone (Sweet Sweet Baby)
I Never Loved a Man (The Way I Love You)
Chain of Fools
Respect

1969

SOUL '69

(Atlantic 8212 – 17 janvier 1969)

Ramblin'
Today I Sing the Blues
River's Invitation
Pitiful
Crazy He Calls Me
Bring It On Home to Me
Tracks of My Tears (R&B n° 21 & Pop n° 71 – 1969)
If You Gotta Make a Fool of Somebody
Gentle on My Mind (R&B n° 50 & Pop n° 76 – 1969)
So Long
I'll Never Be Free
Elusive Butterfly

SOFT AND BEAUTIFUL

(Columbia LP 9776 – mars 1969)

Only the Lonely
I Wish I Didn't Love You So
(Ah, the Apple Trees) When the World Was Young
Shangri-La
My Coloring Book
Jim
Friendly Persuasion (Thee I Love)

But Beautiful

People

(un autre titre de l'album déjà publié précédemment)

Atlantic 45-tours – 2650

Pledging My Love/The Clock

1970

THIS GIRL'S IN LOVE WITH YOU

(Atlantic 8248 – 15 janvier 1970)

Son of a Preacher Man (Pop n° 13 – 1970)

Share Your Love with Me (R&B n° 1 & Pop n° 13 – 1969)

Dark End of the Street

Let It Be

Eleanor Rigby (R&B n° 5 & Pop n° 17 – 1969)

This Girl's in Love with You

It Ain't Fair

The Weight (R&B n° 3 & Pop n° 19 – 1969)

Call Me (R&B n° 1 & Pop n° 13 – 1970)

Sit Down and Cry

SPIRIT IN THE DARK

(Atlantic 8265 – 24 août 1970)

Don't Play That Song (R&B n° 1 & Pop n° 11 – 1970)

The Thrill Is Gone (From Yesterday's Kiss) (R&B n° 3 & Pop n° 23 – 1970)

Pullin'

You and Me (R&B n° 5 & Pop n° 37 – 1971)

Honest I Do

Spirit in the Dark (R&B n° 3 & Pop n° 23 – 1970)

When the Battle Is Over

One Way Ticket

Try Matty's

That's All I Want from You

Oh No Not My Baby

Why I Sing the Blues

1971

Atlantic 45-tours – 2787

You're All I Need to Get By (R&B n° 3 & Pop n° 19 – 1971)/*Pullin'*

Atlantic 45-tours – 2796

Bridge Over Troubled Water (R&B n° 1 & Pop n° 6 – 1971)

ARETHA LIVE AT FILLMORE WEST

(Atlantic 7205 – 19 mai 1971)

Respect

Love the One You're With

Bridge Over Troubled Water

Eleanor Rigby

Make It with You

Don't Play That Song

Dr. Feelgood

Spirit in the Dark

Spirit in the Dark (reprise avec Ray Charles)

Reach Out and Touch (Somebody's Hand)

Atlantic 45-tours – 2817

Spanish Harlem (R&B n° 1 & Pop n° 2 – 1971)/*Lean on Me*

1972

YOUNG GIFTED AND BLACK

(Atlantic 7213 – 24 janvier 1972)

Oh Me Oh My (I'm a Fool for You Baby) (R&B n° 9 & Pop n° 73 – 1972)

Day Dreaming (R&B n° 1 & Pop n° 5 – 1972)

Rock Steady (R&B n° 2 & Pop n° 9 – 1971)

Young, Gifted and Black

All the King's Horses (R&B n° 7 & Pop n° 26 – 1972)

A Brand New Me

April Fools

I've Been Loving You Too Long

First Snow in Kokomo

The Long and Winding Road

Didn't I (Blow Your Mind This Time)

Border Song (Holy Moses) (R&B n° 5 & Pop n° 37 – 1971)

AMAZING GRACE

(Atlantic 906 – 1^{er} juin 1972)

Mary, Don't You Weep

Medley : Precious Lord, Take My Hand – You've Got a Friend

Old Landmark

Give Yourself to Jesus

How I Got Over
What a Friend We Have in Jesus
Amazing Grace
Precious Memories
Climbing Higher Mountains
God Will Take Care of You
Wholy Holy (R&B n° 49 & Pop n° 81 – 1972)
You'll Never Walk Alone
Never Grow Old
*Organ Introduction (On Our Way)**
*Opening Remarks**
*On Our Way**
*Aretha's Introduction**
*My Sweet Lord**
*Organ Introduction (On Our Way) Opening Remarks**
*On Our Way**
*Aretha's Introduction**
*What a Friend We Have in Jesus**
*Wholy Holy**
*Climbing Higher Mountains**
*Remarks by Reverend C.L. Franklin**
*Precious Memories**
*My Sweet Lord**
 (Les titres marqués d'un [*] ont été ajoutés lors de la sortie du double
 CD « *Amazing Grace – The Complete Recordings* »)

1973

HEY NOW HEY

(THE OTHER SIDE OF THE SKY)

(Atlantic 7265 – 25 juin 1973)

Hey Now Hey (The Other Side of the Sky)
Somewhere
Wo Swell When You're Well
Angel (R&B n° 1 & Pop n° 20 – 1973)
Sister from Texas
Mister Spain
That's the Way I Feel About Cha
Moody's Mood
Just Right Tonight
*Master of Eyes (The Deepness of Your Eyes)** (R&B n° 8 & Pop n° 33 –
 1973)
 (Le titre marqué d'un [*] a été ajouté lors de la sortie de l'album en
 CD)

1974

LET ME IN YOUR LIFE

(Atlantic 7292 – 25 février 1974)

Let Me in Your Life

Every Natural Thing

Ain't Nothing Like the Real Thing (R&B n° 6 & Pop n° 47 – 1974)

I'm in Love (R&B n° 1 & Pop n° 19 – 1974)

Until You Come Back to Me (That's What I'm Gonna Do) (R&B
n° 1 & Pop n° 3 – 1974)

The Masquerade Is Over

With Pen in Hand

Oh Baby

Eight Days on the Road

If You Don't Think

A Song for You

WITH EVERYTHING I FEEL IN ME

(Atlantic 18116 – 25 novembre 1974)

Without Love (R&B n° 6 & Pop n° 45 – 1975)

Don't Go Breaking My Heart

When You Get Right Down to It

You'll Never Get to Heaven

With Everything I Feel in Me (R&B n° 20 – 1975)

I Love Every Little Thing about You

Sing It Again

Say It Again

All of These Things

You Move Me

1975

YOU

(Atlantic 18151 – 16 octobre 1975)

Mr. D.J. (5 for the D.J.) (R&B n° 13 & Pop n° 53 – 1975)

It Only Happens (When I Look at You)

I'm Not Strong Enough to Love You Again

Walk Softly

You Make My Life

Without You

The Sha-La Bandit

You (R&B n° 15 – 1976)

You Got All the Aces

As Long As You Are Here

1976
SPARKLE

(Atlantic 18176 – 27 mai 1976)

Sparkle
Something He Can Feel (R&B n° 1 & Pop n° 28 – 1976)
Hooked on Your Love
Look Into Your Heart (R&B n° 10 & Pop n° 82 – 1977)
I Get High
Jump (R&B n° 17 & Pop n° 72 – 1976)
Loving You Baby
Rock with Me

1977
SWEET PASSION

(Atlantic 19102 – 19 mai 1977)

Break It to Me Gently (R&B n° 1 & Pop n° 85 – 1977)
When I Think about You (R&B n° 16 – 1977)
What I Did for Love
No One Could Ever Love You More
A Tender Touch
Touch Me Up
Sunshine Will Never Be the Same
Meadows of Springtime
Mumbles
I've Got the Music in Me
Sweet Passion

1978
ALMIGHTY FIRE

(Atlantic 19161 – 13 avril 1978)

Almighty Fire (Woman of the Future) (R&B n° 12 & Pop n° 103 – 1978)
Lady, Lady
More Than Just a Joy (R&B n° 51 – 1978)
Keep On Loving You
I Needed You Baby
Close to You
No Matter Who You Love
This You Can Believe

I'm Your Speed

1979

LA DIVA

(Atlantic 19248 – 6 septembre 1979)

Ladies Only (R&B n° 33 – 1979)

It's Gonna Get a Bit Better

What If I Should Ever Need You

Honey I Need Your Love

I Was Made for You

Only Star

Reasons Why

You Brought Me Back to Life

Half a Love (R&B n° 65 – 1980)

The Feeling

1980

ARETHA

(Arista 9538 – octobre 1980)

Come to Me (R&B n° 39 & Pop n° 84 – 1981)

Can't Turn You Loose

United Together (R&B n° 3 & Pop n° 56 – 1981)

Take Me with You

Whatever It Is

What a Fool Believes (R&B n° 17 – 1981)

Together Again

Love Me Forever

School Days

Look to the Rainbow

1981

LOVE ALL THE HURT AWAY

(Arista 9552 – août 1981)

Love All the Hurt Away (avec George Benson) (R&B n° 6 & Pop n° 46 – 1981)

Hold On I'm Comin'

Living in the Streets

There's a Star for Everyone

You Can't Always Get What You Want

It's My Turn (R&B n° 29 – 1982)

Truth and Honesty
Search On
Whole Lot of Me
Kind of Man

LEGENDARY QUEEN OF SOUL

(Columbia LP 37377)

I'll Keep Smiling
(autres titres de l'album déjà publiés précédemment)

1982

JUMP TO IT

(Arista 9602 – juin 1982)

Jump to It (R&B n° 1 & Pop n° 24 – 1982)
Love Me Right (R&B n° 22 – 1982)
If She Don't Want Your Lovin'
This Is for Real (R&B n° 63 – 1983)
(It's Just) Your Love
I Wanna Make It Up to You (avec Levi Stubbs)
It's Your Thing
Just My Daydream

1983

GET IT RIGHT

(Arista 8019 – juin 1983)

Get It Right (R&B n° 1 & Pop n° 61 – 1983)
Pretender
Every Girl (Wants My Guy) (R&B n° 7 – 1983)
When You Love Me Like That
I Wish It Would Rain
Better Friends Than Lovers
I Got Your Love
Giving In

1985

WHO'S ZOOMIN' WHO ?

(Arista 8286 – juillet 1985)

Freeway of Love (R&B n° 1 & Pop n° 3 – 1985)
Another Night (R&B n° 9 & Pop n° 22 – 1986)

Sweet Bitter Love

Who's Zoomin' Who (R&B n° 2 & Pop n° 7 – 1985)

Sisters Are Doin' It for Themselves (avec Annie Lennox) (R&B n° 66 & Pop n° 18 – 1985)

Until You Say You Love Me

Ain't Nobody Ever Loved You (R&B n° 30 – 1986)

Push

Integrity

1986

ARETHA

(Arista 8442 – octobre 1986)

Jimmy Lee (R&B n° 2 & Pop n° 28 – 1987)

I Knew You Were Waiting for Me (avec George Michael) (R&B n° 5 & Pop n° 1 – 1987)

Do You Still Remember

Jumpin' Jack Flash (R&B n° 20 & Pop n° 21 – 1986)

Rock-A-Lott (R&B n° 25 & Pop n° 82 – 1987)

An Angel Cries

He'll Come Along

If You Need My Love Tonight (avec Larry Graham) (R&B n° 88 – 1987)

Look to the Rainbow

1987

ONE LORD, ONE FAITH, ONE BAPTISM

(Arista 8497 – novembre 1987)

Walk in the Light

Prayer Invocation by Rev. Cecil Franklin

Introduction of Aretha and the Franklin Sisters by Rev. Jesse Jackson

Jesus Hears Every Prayer

Surely God Is Able

The Lord's Prayer

Introduction of Aretha and Mavis Staples by Rev. Jesse Jackson

Oh Happy Day (avec Mavis Staples)

We Need Power (avec Mavis Staples)

Speech by Rev. Jesse Jackson

Ave Maria

Introduction to High Ground by Rev. Jaspar [sic] Williams

Higher Ground (avec le Rev. Jaspar [sic] Williams)

Prayer Invocation by Rev. Donald Parsons

I've Been in the Storm Too Long (avec Joe Ligon)

Packing Up, Getting Ready to Go (avec Mavis Staples et Joe Ligon)
*Be Grateful**

*Beams of Heaven (Some Day)**

*Father, I Stretch My Hands to Thee** (avec Mavis Staples)

*Packing Up, Getting Ready to Go** (avec Mavis Staples et Joe Ligon)
(Les titres marqués d'un [*] ont été ajoutés lors de la réédition de
l'album en double CD)

1989

THROUGH THE STORM

(Arista 8572 – mai 1989)

Gimme Your Love (avec James Brown) (R&B n° 48 – 1989)

Mercy

He's the Boy

It Isn't, It Wasn't, It Ain't Never Gonna Be (avec Whitney Houston) (R&B
n° 5 & Pop n° 41 – 1989)

Through the Storm (avec Elton John) (R&B n° 17 & Pop n° 16 – 1989)

Think (1989)

Come to Me

If Ever a Love There Was (avec les Four Tops et Kenny G) (R&B n° 31 –
1988)

1991

WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SWEAT

(Arista 8628 – juillet 1991)

Everyday People (R&B n° 13 – 1991)

Ever Changing Times (avec Michael McDonald) (R&B n° 19 – 1991)

What You See Is What You Sweat

Mary Goes Round

I Dreamed a Dream

Someone Else's Eyes (R&B n° 53 – 1991)

Doctor's Orders (avec Luther Vandross)

You Can't Take Me for Granted

What Did You Give

Everyday People (remix)

1992

BO DU FILM

LES BLANCS NE SAVENT PAS SAUTER

(EMI – Mars 1992)

If I Lose

BO DU FILM MALCOLM X

(QWest/Reprise – Novembre 1992)

Someday We'll All Be Free

1993

DUETS (ALBUM DE FRANK SINATRA)

(Capitol – Novembre 1993)

What Now My Love (FS avec Aretha Franklin)

1994

GREATEST HITS (1980 – 1994)

(Arista 18722 – Janvier 1994)

Willing to Forgive (R&B n° 5 & Pop n° 26 – 1994)

A Deeper Love (R&B n° 30 & Pop n° 63 – 1994)

Honey (R&B n° 30 & Pop n° 114 – 1994)

You Make Me Feel (Like a Natural Woman) (avec Bonnie Raitt et Gloria Estefan)

(autres titres de l'album déjà publiés précédemment)

A TRIBUTE TO CURTIS MAYFIELD

(Warner – Février 1994)

The Makings of You

1995

*TAPESTRY REVISITED :
A TRIBUTE TO CAROLE KING*

(Atlantic – Octobre 1995)

You've Got a Friend (BeBe and CeCe Winans avec Aretha Franklin)

1996

Arista 45-tours – 13222

It Hurts Like Hell (tiré du film *Où sont les Hommes ?*) (R&B n° 51 & Pop n° 116 – 1996) / *And I Gave My Love to You*

1997

DIANA, PRINCES OF WALES : TRIBUTE

(Columbia – Décembre 1997)

I'll Fly Away

1998

BO DU FILM BLUES BROTHERS 2000

(Uptown/Universal – Février 1998)

Respect

A ROSE IS STILL A ROSE

(Arista 18987 – Mars 1998)

A Rose Is Still a Rose (R&B n° 5 & Pop n° 26 – 1998)

Never Leave You Again

In Case You Forgot

Here We Go Again (R&B n° 24 & Pop n° 76 – 1998)

Every Lil' Bit Hurts

In the Morning

I'll Dip

How Many Times

Watch My Back

Love Pang

The Woman

1999

MARY (ALBUM DE MARY J. BLIGE)

(MCA – Août 1999)

Don't Waste Your Time (MJB avec Aretha Franklin)

2002

THE QUEEN IN WAITING

(Columbia CD 508621 2)

Once In A While (Please Answer Me)

Hard Times (No One Knows Better Than I)

Looking Through a Tear

Tiny Sparrow

Here Today and Gone Tomorrow

Little Brown Book

(autres titres de l'album déjà publiés précédemment)

2003

SO DAMN HAPPY

(Arista 50174 – Septembre 2003)

The Only Thing Missin' (R&B n° 53 – 2003)

Wonderful (R&B n° 46 – 2003)

Holdin' On

No Matter What

Everybody's Somebody's Fool

So Damn Happy

You Are My Joy

Falling out of Love

Ain't No Way

Good News

You Are My Joy (Reprise)

2005

SO AMAZING :

AN ALL-STAR TRIBUTE TO LUTHER VANDROSS

(J – Septembre 2005)

A House Is Not a Home

I GOTTA MAKE IT (ALBUM DE TREY SONGZ)

(Atlantic – Juillet 2005)

A Message from Aretha

Gotta Make It (Remix) (TS avec Aretha Franklin et Juvenile)

2007

JEWELS IN THE CROWN :

ALL-STAR DUETS WITH THE QUEEN

(Arista – Novembre 2007)

Put You Up on Game (avec Fantasia) (R&B n° 41 – 2007)

What Y'all Came to Do (avec John Legend)

Never Gonna Break My Faith (avec Mary J. Blige et The Harlem Boys
Choir, tiré du film *Bobby*) (R&B n° 103 – 2007)

Chain of Fools (avec Mariah Carey, tirée de l'émission VH1 Divas Live,
1998)

Don't Waste Your Time (avec Mary J. Blige, tiré de son album « Mary », 1998)

1999)

Nessun Dorma (avec le New York Recording Orchestra, tiré de la
40^e cérémonie annuelle des Grammy Awards, 1998)
(autres titres de l'album déjà publiés précédemment)

2008

THIS CHRISTMAS ARETHA

(DMI 516188 – Octobre 2008)

Angels We Have Heard on High

This Christmas

My Grown-Up Christmas List

The Lord Will Make a Way

Silent Night

Ave Maria

Christmas Ain't Christmas (Without the One You Love)

14 Angels

One Night with the King

Hark ! The Herald Angels Sing

Twas the Night Before Christmas

2010

MISTER I (ALBUM DE RONALD ISLEY)

(Atlantic – Novembre 2010)

You've Got a Friend (RI avec Aretha Franklin)

2011

A WOMAN FALLING OUT OF LOVE

(Aretha's Records 3711703132 – Mai 2011)

How Long I've Been Waiting (R&B n° 91 – 2011)

Sweet Sixteen

This You Should Know

U Can't See Me

A Summer Place

The way we were (avec Ronald Isley)

New Day

Put It Back Together Again

Faithful (avec Karen Clark-Sheard)

His Eye Is on the Sparrow (avec Eddie Franklin)

When 2 Become One

My Country, 'Tis of Thee

DUETS II (ALBUM DE TONY BENNETT)

(Columbia – Septembre 2011)

How Do You Keep the Music Playing ? (TB avec Aretha Franklin)

2014

*ARETHA FRANKLIN SINGS
THE GREAT DIVA CLASSICS*

(RCA 88875-02251 – Octobre 2014)

At Last

Rolling in the Deep (R&B n° 47 – 2014)

Midnight Train to Georgia

I Will Survive

People

No One

I'm Every Woman / Respect

Teach Me Tonight

You Keep Me Hangin' On

Nothing Compares 2 U

2017

*A BRAND NEW ME : ARETHA FRANKLIN
WITH THE ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA*

(Rhino/Atlantic – Novembre 2017)

Think

Don't Play That Song (You Lied)

I Say a Little Prayer

Until You Come Back to Me (That's What I'm Gonna Do)

Brand New Me

(You Make Me Feel Like) A Natural Woman

Angel

Border Song (Holy Moses)

Let It Be

People Get Ready

Oh Me Oh My (I'm a Fool for You Baby)

You're All I Need to Get By

Son of a Preacher Man

Respect

Bibliographie

ARMSTRONG Lois, « Lady Soul Aretha Franklin Only Sings the Blues Onstage, Now That She's Wed Glynn Turman », *People Weekly* (6 novembre 1978).

BEGO Mark, *Aretha Franklin – The Queen of Soul*, New York, St. Martin's Press, 1989.

BOOTH Stanley, *Rhythm Oil*, Londres, Jonathan Cape, 1991.

BOYER Horace Clarence, *How Sweet the Sound*, Washington, Elliott & Clark, 1995.

BRANCH Taylor, *Parting the Waters – America in the King Years 1954-63*, New York, Touchstone, 1989.

BRONSON Fred, *The Billboard Book of Number One Hits*, New York, Billboard Pub., 1992.

BRONSON Fred et Adam White, *The Billboard Book of Number One Rhythm & Blues Hits*, New York, Billboard Pub., 1993.

BROUGHTON Viv, *Black Gospel*, Poole, Blandford Press, 1985.

BROWN James avec Bruce Tucker, *The Godfather of Soul*, Glasgow, Fontana, 1988.

CARROLL Jillian, *Aretha Franklin*, Chicago, Raintree, 2003.

DANCHIN Sebastian, *Blues Boy – The Life and Music of B.B. King*, Jackson, University Press of Mississippi, 1998.

DANCHIN Sebastian, *Encyclopédie du rhythm & blues et de la soul*, Paris, Fayard, 2002.

DEMÊTRE Jacques et Marcel Chauvard, *Voyage au pays du Blues 1959*, Paris, Clarb, 1994.

ERTEGUN Ahmet, *What'd I Say – The Atlantic Story*, New York, Welcome Rain, 2001.

FOX Ted, *Showtime at the Apollo*, New York, Quartet Books, 1985.

FRANKLIN Aretha avec David Ritz, *Aretha – From These Roots*, New York, Villard Books, 1999.

FRANKLIN C.L. avec Jeff Todd Titon, *Give Me This Mountain*, Chicago, University of Illinois Press, 1989.

FREEMAN Scott, *Otis ! – The Otis Redding Story*, New York, St. Martin's Press, 2001.

FUQUA Christopher S., *Music Fell on Alabama*, Birmingham, Crane Hill, 1991.

GAMBACCINI Paul, *Track Records*, Londres, Elm Tree, 1985.

GARLAND Phyl, « Aretha Franklin – Soul Sister », *Ebony* (octobre 1967).

GEORGE Nelson, *The Death of Rhythm & Blues*, New York, Omnibus, 1988.

GERSTEN Russell, « Aretha Franklin », dans *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll* edited by Jim Miller, New York, Random House, 1980.

GILLET Charlie, *Making Tracks – The Story of Atlantic Records*, Londres, Souvenir Press, 1988.

GORDY Berry, *To Be Loved*, Londres, Headline, 1994.

GOURSE Leslie, *Aretha Franklin – Lady Soul*, New York, Franklin Watts, 1995.

GREEN Al avec Davin Seay, *Take Me to the River*, Edimbourg, Payback Press, 2000.

GRIFFIN Rita, « Thousands Cheer Aretha Franklin at Cobo Arena », *Michigan Chronicle* (24 février 1968).

GRUNDY Stuart et John Tobler, *The Record Producers*, Londres, BBC, 1982.

GURALNICK Peter, « Aretha Franklin' Supper Club Soul », *Rolling Stone* (1^{er} janvier 1976).

GURALNICK Peter, *Sweet Soul Music*, New York, Harper & Row, 1986.

HAMMOND John avec Irving Townsend, *John Hammond on Record – An Autobiography*, New York, Summit Books, 1977.

HEILBUT Anthony, *The Gospel Sound*, New York, Limelight, 1985.

HIRSHEY Gerri, *Nowhere to Tun – The Story of Soul Music*, London, Pan Books, 1985.

HODENFIELD Chris, « Reassessing Aretha », *Rolling Stone* (23 mai 1974).

HOLDEN Stephen, « Aretha's Hard Road Back », *Rolling Stone* (26 juin 1980).

HOWARD Aaron, « Pete Mayes – Double Bayou Dance Hall », *Living Blues* 116 (août 1994).

JAMES Etta avec David Ritz, *Rage to Survive*, New York, Villard Books, 1995.

JONES James T., « Soul of the Queen », *Vanity Fair* (mars 1994).

JONES Quincy, *The Autobiography of Quincy Jones*, New York, Doubleday, 2001.

KAEL Pauline, *5001 Nights at the Movies*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1985.

KING B.B. et David Ritz, *Blues All Around Me*, New York, Avons Books, 1996.

- « Lady Soul : Singing It Like It Is », *Time* (28 juin 1968).
- LYDON Michael et Ellen Mandel, *Boogie Lightning*, New York, Da Capo, 1980.
- MCAVOY, Jim, *Aretha Franklin*, Philadelphie, Chelsea House, 2002.
- MEIER August et Elliott Rudwick, *Black Detroit and the Rise of the UAW*, New York, Oxford University Press, 1979.
- MILLER Jim et Linda Tibbetts, « Cruising the Freeway of Love », *Newsweek* (26 août 1985).
- NATHAN David, *The Soulful Divas*, New York, Watson-Guptill, 1999.
- NORMENT Lynn, « Aretha Roars Back and Gets r-e-s-p-e-c-t », *Ebony* (août 1998).
- NORMENT Lynn, « Aretha Franklin – The Queen Still Reigns ! », *Ebony* (mars 2004).
- OLSON James T., *Aretha Franklin*, Mankato, Creative Education, 1975.
- PICARDIE Justine and Dorothy Wade, *Atlantic and the Godfathers of Rock and Roll*, Londres, Fourth Estate, 1993.
- RANDOLPH Laura B., « The Queen of Soul Talks about Men, Marriage, Music and Motherhood. Aretha Franklin has a new album and New r-e-s-p-e-c-t », *Ebony* (avril 1995).
- REEVES Martha avec Mark Bego, *Dancing in the Street – Confessions of a Motown Diva*, New York, Hyperion, 1994.
- RITZ David, notes de pochette de l'album d'Aretha Franklin « The Queen in Waiting », Columbia 508621.
- RITZ David, *Respect : The Life of Aretha Franklin*, New York, Little, Brown and Compagny, 2014.
- RIVERA Ursula, *Aretha Franklin*, New York, Rosen, 2003.
- ROBINSON Smokey et David Ritz, *Smokey – Inside My Life*, Londres, Headline, 1989.
- SALVATORE Nick, *Singing in a Strange Land – C.L. Franklin, the Black Church and the Transformation of America*, New York, Little, Brown and Company, 2005.
- SANDERS Charles L., « Aretha : A Close-up Look at Sister Superstar », *Ebony* (décembre 1971).
- SHEAFER Silvia Anne, *Aretha Franklin – Motown Superstar*, Springfield, NJ, Enslow Pub., 1996.
- SHEAFER Silvia Anne, « The New Aretha », *Ebony* (octobre 1974).
- WARD Brian, *Just My Soul Responding – Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- WARD-ROYSTER Willa avec Toni Rose, *How I Got Over – Clara Ward and the World-Famous Ward Singers*, Philadelphia, Temple University Press, 1997.
- WELDING Pete, « Aretha Franklin », *Downbeat* (28 septembre 1961).

WEXLER Jerry avec David Ritz, « Listen at Her... Listen at Her ! », publié dans le livret du coffret « Aretha Franklin – Queen of Soul », Rhino 71063.

WEXLER Jerry avec David Ritz, *Rhythm and the Blues – A Life in American Music*, New York, Alfred A. Knopf, 1993.

WIDICK B.J., *Detroit : City of Race and Class Violence*, Detroit, Wayne State University Press, 1989.

WILLIAMS Otis avec Patricia Romanowski, *Temptations*, New York, Putnam's Sons, 1988.

WOLFF Daniel, *You Send Me – The Life & Times of Sam Cooke*, New York, Quill, 1995.

ZIMMERMAN Paul D., « Over the Rainbow », *Newsweek* (21 août 1967).

© Libella, 2018.

La numérisation de cette œuvre
a été réalisée le 24 octobre 2018 par [V. Fouillet](#)
ISBN 9782283032749

L'édition papier de cette même œuvre
a été achevée d'imprimer en octobre 2018
par l'Imprimerie Floch à Mayenne
(ISBN 9782283032640)

Retrouvez toutes nos publications sur
www.buchetchastel.fr

BUCHET • CHASTEL